


**كريم الوائلي**

# الشعر الجاهلي

## قضاياه وظواهره الفنية




الوائلي

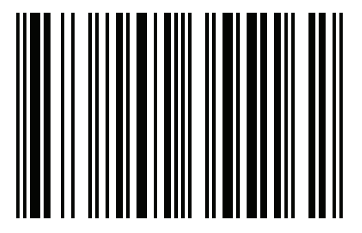
## الشعر الجاهلي

يستبطن الشعر الجاهلي التجارب الانسانية العميقة ، ويكشف عنها من خلال التشكيل اللغوي الذي يتميز بمزاياه وخصائصه ، ولقد كان مفيدا ان نقدم لهذا الشعر وجوده التاريخي والاجتماعي، اذ لا يصح ان ندرس نصا شعريا ولسنا متأكدين من وجوده الحقيقي ، وانه قد ابدعه شعراء حقيقيون عاشوا في مرحلة تاريخية محددة ، كذا الامر يتصل بالسياقات الاجتماعية التي ابدع فيها هذا الشعر .اذ انه ليس صحيحا ان يكون نصا بلا سياق . ان بحثنا لم تستهلكه الدراسة التاريخية ، اذ هذا ليس من شأننا الا بمقدار ما يساعدنا في الكشف عن النص الشعري واهمية وجوده ، لان هدفنا الحقيقي هو الكشف عن قضايا الشعر وظواهره ، وكان الدرس التحليلي هو الغاية والمعيار في آن واحد . وانه من المستحيل الاحاطة بكل التجارب الانسانية في الشعر الجاهلي ، غير ان ما تم التأكيد عليه انه يكشف عن رؤى متعارضة واساليب متغايرة ، يكتنفها هذا النص العميق الذي نطلق عليه الشعر الجاهلي . فلقد كان يعبر عن حالات عابثة مرة وبطولات فردية مرة اخرى ، واجتماعية مرة ثالثة ، مع الاخذ بعين الاعتبار الكشف عن حالات التشظي التي عانى منها الشاعر العابث والشاعر الصعلوك وحالات الاندماج الاجتماع القبلي .وكشف هذا الكتاب عنتصورات للحياة والموت والخصب والنماء ، كما انه كشف عن جوانب بالغة الاهمية عن القيم الفنية والمعرفية في الصورة والايقاع وغيرهما



د كريم الوائلي ، كاتب وناقد ادبي وتربوي ، الامين العام للجنة الوطنية العراقية للتربية والثقافة والعلوم ، عمل استاذا في عدد من الجامعات العربية ، تقلد مناصب ادارية رفيعة في وزارة التربية العراقية ، منها ، مدير عام العلاقات الثقافية ، عميد الكلية التربوية المفتوحة ، ومدير عام الاشراف التربوي ، له كتب نقدية كثيرة ، والف كتاب منهجية في وزارة التربية



978-620-2-35516-2

كريم الوائلي

الشعر الجاهلي

كريم الوائلي

# الشعر الجاهلي

## قضاياه وظواهره الفنية

Noor Publishing

**Imprint**
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

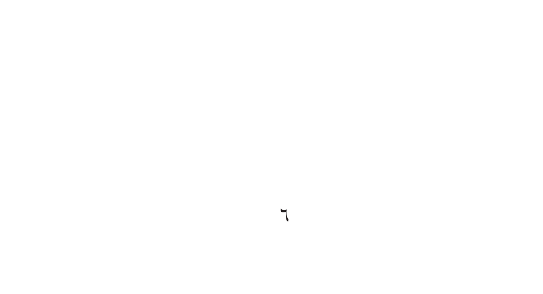
Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Noor Publishing
is a trademark of
International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page
**ISBN: 978-620-2-35516-2**

# الشعر الجاهلي
# قضاياه وظواهره الفنية

الأستاذ الدكتور
كريم الوائلي



# المقدمـة



يظـل الشـعر الجـاهلي ثريـاً، لا يمكـن أنْ تحـيط بـه دراسـة، أو أنْ يلـم بمعضـلاته كتـاب، ولقد تتابعت علـى دراسـته منـاهج متعـددة، ابتـداءً مـن المـنهج التـاريخي وانتهـاءً بـالمنهج البنيوي، ولقد أسـهمت هذه المنـاهج فـي إضـاءة جوانـب غامضة منه، ولاتزال جوانب أخرى بها حاجة إلى الدرس والتحليل .

وينطوي الشعر الجاهلي على معضلات تعترض المتلقي إذ يلتقي بنصوص أدبية، فيها قدر من الصعوبة والغموض، وتشتمل على قدر من الخصائص الفنية والجمالية التي لها أهميتها وقيمتها، وكان المنهج التاريخي هو المهيمن على اغلب الدراسـات ، وكانـت الدراسـات تتجـه نحـو المؤثرات التـي أسـهمت فـي إبـداع الـنص الأدبي، وليست دراسة للنص الأدبي ذاته .

ويطرح هذا الامر سؤالاً محيراً، أيهما أجدى للمتلقي أن يتلقى معرفته في الشعر الجاهلي من خلال الرصد التـاريخي، بحيث تسلط الأضـواء علـى الشـعراء وحيـاتهم ودواويـنهم، والتحـدث عـن الأغـراض الشـعرية دون التوقـف عنـد تحليـل النصوص الشعرية والكشف عن معطياتها وتجلياتها الفنية، أم نترك ذلك كله فندرس النصوص الأدبية وكأنها لا علاقة لها بأي سياق تاريخي أو اجتماعي ؟ .

والحق إنَّ في الشعر الجاهلي معضلات تاريخية لا بدَّ من التوقف عندها والكشف عن إجابات مقنعة لها، وهي درس تـاريخي محض، وهذا أمر لا مفرَّ منه وبخاصة فيما يتصل ببعض القضايا، كقضية الانتحال مثلاً، غير أنَّ دراسة الشعر الجاهلي كله علـى هذا النحو دون غيره تقليل مـن قيمـة الشـعر الجـاهلي وأهميتـه، ولـذلك يستحسن أنْ يـتم قدر مـن التـوازن بـين البعدين، بطريقـة تجمـع إلـى الإيجـاز العمق والوضوح، وتحاول تنمية الحاسة النقدية عند المتلقي .

ولذلك اشتمل هذا الكتاب على موضوعات تاريخية حاولت اختزالها الى اقصى درجة دون ان تخـل بمضـامين القضـايا المطروحـة ، ومـن ثـم اتجـه الكتـاب الـى دراسـة

موضوعات وظواهر فنية ، ولذا كانت دراسة ، العبث ، والبطولة ، والتمرد ، والموت ، والصورة ، والايقاع ، ويشتمل على تحليل لنصوص لها اهيمتها وقيمتها .

بغداد أ. د . كريم عبيد هليل الوائلي

# التمهيد

# الأدب مهمته وماهيته

## ( ١ )

شُغِفَ الإنسان منذ القدم بالكشف عن الغامض والمجهول فقاده هذا إلى لون من المعرفة، وحقق له أنماطاً من الوعي، ويمثل الكشف، ابتداء، إشباع حاجة ما في الإنسان لأنه جُبِلَ على أنْ يكون أفضل مما هو عليه، بمعنى أنه يسعى لدرجة من التكامل من جهتي بناء ذاته وتفاعله مع بني جنسه، فضلا عن محاولته لتكوين تصور عن العالم الذي يعيش فيه، ومن ثم في تحديد موقف منها جميعا .

وعلى الرغم من الخصوصية الفردية التي يتسم بها الإنسان فإنه لا يركن إلى الوحدة إذ لابدَّ من تحقيق وجوده وذاته في واقع اجتماعي معين، فهو من هذه الناحية يسعى إلى تمزيق كل محاولة تتسلل فيها الغربة أو الاغتراب ليندمج في الواقع الاجتماعي، وهذا بحد ذاته تجاوز لفردية الإنسان إلى حالة تواصل مع الآخر وتوازن معه، أي تجاوز الفردية إلى لون من الاندماج الاجتماعي .

إن الإنسان بفعل تحركه في الواقع الاجتماعي يكتشف ذاته والعالم الذي يعيش فيه، بمعنى أنه يكتشف « الأنا » و « الآخر » ويبقى الإنسان في حالة تلقٍ مستمر من واقع يتفاعل معه ويؤثر فيه، غير أنَّ تجربة الإنسان مهما كانت متراكبة ومكثفة وغنية فإنها لا تغنيه عن تجارب الآخرين، معاصريه، وسابقيه، ولذا فإنه يحقق متعة الكشف كشف ذاته، وكشف الآخر من خلال ما يبدعه الآخرون، وهذا من شأنه أنْ يزوده بنمط من الوعي، ويدفع به إلى لون من التكامل، لأنَّ الإنسان طموح إلى أنْ يصل إلى هذه الدرجة .

إنَّ الإنسان لا يستطيع أنْ يحقق هذا التكامل، أو أنه لا يستطيع الوصول إلى هذه « الكلية إلا إذا استولى على تجارب الآخرين التي هي بالقوة تجاربه هو » [١] وإذا

---

[١] آرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٩ .

تحولت هذه القوة إلى الفعل تزود الإنسان بالوعي وتحققت لديه المعرفة، متعة الكشف، لأنه يرى ذاته بمرآة الآخرين، كما أنه يرى بمرآته ذوات الآخرين، وكذا العالم الذي يعيش فيه .ويسعى الإنسان لتحقيق جزء من هذا بالأدب، بمعنى أنَّ الأدب يمثل وسيلة يسهم في تحقيق التوازن بين « الأنا » و « الآخر »، ويسهم في الكشف عن جوانب غامضة من الواقع، وإذا كان ما سلف مدعاة إلى تحقيق التواصل والكشف فإنه في الوقت ذاته مدعاة لاستمرار إبداع الأدب .

ونلتقي بتصورات متفاوتة في تحديد دور الأدب وطبيعته، فناقد العصر الفيكتوري ماثيو آرنولد تنبأ « بأن الشعر سيسود كل الأنواع الأدبية، وكذا اهتمامات الفكر الإنساني بعامة، وسوف يكون البديل الحقيقي عن « الدين » و « العلم » معا، وبأنه سوف يعبر عن« الحقيقة»كاملة، ويقدمها للإنسانية التي طال ترددها بين هذين القطبين » [١] غير أنَّ هذه النبوءة لم تتحقق، إذ لا يزال الشعر يحتل موقعاً يتجاور فيه مع الدين والعلم، وليس بقادر على أنْ يحل محلهما، فضلاً عن أنْ يكون بديلاً عنهما، بل قد يتأخر عنهما خطوات بسبب دوافع علمية وروحية .

أما الرسام « موندريان » فقد تنبأ بسبب التطور الكائن في أنساق المجتمع الحديث بأنَّ « الفن سيختفي بمقدار ما تحقق الحياة مزيداً من التوازن » [٢]، فانعدام التوازن بين المتلقي والواقع هو السبب الأثير الذي يجعل الأدب ضرورياً، وبمجرد أنْ يتطور المجتمع ويصل إلى درجة يتوازن فيه الإنسان مع العالم الذي يعيش فيه تختفي الفنون، غير أنَّ ناقداً نمساوياً آرنست فيشر يرى أنه « من غير المستطاع الأمل بأنْ يسود توازن دائم بين الإنسان والعالم الذي يحيط به حتى في المجتمع الأكثر تطوراً، فإن

---

١ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص٦.

٢ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٧ .

هذه الفكرة توحي أيضاً بأنَّ الفن لم يكن ضرورياً في الماضي وحسب، بل سيبقى كذلك في المستقبل أيضاً وعلى الدوام »[١].

وليس التقليل من شأن الأدب غريباً على تراثنا العربي، أو الفكر الإنساني، ففي تراثنا النقدي يلفت أنظارنا عبد القاهر الجرجاني إلى أنَّ هناك قوماً يذمون الشعر من أجل ما يجدونه فيه « من هزل وسخف وهجاء وسبّ وذم وباطل على الجملة »[٢]، ويماثل هذا تصور ينقله « جيرالد ليروي» عن أناس يرون أنَّ الأدب ليست له قيمة ولا مغزى، وأنَّ الشاعر كاذب، وأنَّ الأدب إما مضيعة للوقت، أو أنه شيء خطيرٌ في حياتنا، ويرى «ليروي» أن هذه النزعة قد أيدها بعض المتشددين إبان العصر الإليزابثي في إنجلترا[٣].

وترجع جذور هذا التصور في الأقل لدى الأوربيين إلى أفلاطون الذي كان يهدف إلى إرساء مدينة فاضلة يحكمها الفلاسفة، ويمثل العقل معيارها في الحكم على الأشياء ويعود تصور أفلاطون لتحديد ماهية الفن ووظيفته إلى نظريته في « المثل » ومفادها انَّ «العالم الحقيقي الوحيد هو عالم الأفكار العامة، أو عالم المثل، أما عالم الأشياء فليس سوى ظلال وانعكاسات للعالم الحقيقي »[٤] وتأسيساً على هذا فإنَّ الشعر يبتعد عن الحقيقة، لأنَّ الشاعر يحاكي ما حاكاه غيره، ومن أجل توضيح ذلك، يضرب أفلاطون مثلاً بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال الذي خلقه الله، والسرير الثاني الذي صنعه النجار، وهو محاكاة للمثال، والسرير الثالث الذي رسمه الفنان، وهو محاكاة للمحاكاة، ويخلص من هذا إلى أنَّ «هذه المحاكاة بعيدة ثلاث مرات عن الحقيقة »[٥]، ويعمد أفلاطون إلى تأكيد وظيفة تربوية تحاول السمو بالإنسان نحو الرقي والسعادة، ولما

---

١ نفسه، ص ٧ . ٨.

٢ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٧ .

٣ *Leroy ,Gaylord , Marxism and Modern Literature , p* ٦

٤ محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ١٦ .

٥ أفلاطون، جمهورية افلاطون، ص ٥٣٤ .

كان الشعر « يغذي الانفعال بدلاً من أنْ يُضعفه، ويجعل له الغلبة مع انَّ الواجب قهره » فإنه لذلك يرى «وجوب طرد هذا الفن » [1]من جمهوريته .

إذن فالشعر يفسد عقول الناس، ويثير اللذة والعواطف، ويقلل من العناية بالجوانب الأخلاقية، وأنَّ ما يقدمه لا يعدو أنْ يكون مجرد أوهام وأشباح يخدع الناس، بمعنى أنَّ تأثيره بالغ السوء في الطبيعة الإنسانية، ولذلك وضع أفلاطون رقابة على النتاجات الأدبية، لأول مرة في التاريخ على ما يبدو بحيث لا يصور الأدباء العالم الآخر إلاّ بأجمل الصور، يقول : «وإذن فلا بد أنْ نفرض رقابة على رواة هذا النوع من القصص، وأنْ نطلب إليهم أن يصوروا العالم الآخر بأجمل الصور بدلاً من تلك الصور الكالحة الكئيبة التي تشيع بيننا اليوم ما دامت قصصهم لا تنطوي على نصيب من الحقيقة، ولا يفيد أناساً مهمتهم ممارسة الحروب » [2] .

إنَّ موقف أفلاطون النقدي هذا « ليس إلا ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية التي كانت من أهم سماتها التمسك بالاتجاه العقلي والتشدد الأخلاقي والقضاء على كل اندفاع وجدان أو حماسة » [3]، وإذا كان التصور السابق يقلل من أهمية الأدب فإنَّ تصوراً آخر يجعله ذا علاقة وثيقة بالحقيقة، ولكنها ليست الحقيقة المنطقية، ولكنها حقيقة من نوع آخر، ولعل آرسطو أقدم من قرن الشعر بالمعرفة، حين اعتبر الشاعر أكثر تفلسفاً من المؤرخ، لأنَّ الشاعر شأنه شأن الفيلسوف يُعنى بالكليات، في حين لا يُعنى المؤرخ إلا بالجزئيات، ذلك أنَّ المؤرخ والشاعر في تصور آرسطو « لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التى وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما يروي

---

[1] نفسه، ص ٥٤٦ .

[2] نفسه، ص ٢٥٠ .

[3] أميرة حلمي مطر، أفلاطون، ص ٦ .

التاريخ الجزئي » [1]، وقد عرض كولردج لهذا الرأي في أثناء وصفه للخيال على أنه قوة العقل الخلاقة، فالخيال يمكن الشاعر من رؤية حياة من خلال الأشياء، بينما يقوم التخيل بمجرد اختيار الصور وربطها ببعض، ويصر المدافعون عن نظرية كولردج بوجه عام على أن الحقيقة التي يقدمها الشعر لا يمكن أن تكون هي الحقيقة ذاتها التى نصل إليها عن طريق العقل [2] .

وإذا كان الأدب في هذا التصور يزود المتلقي بالمعرفة فإنه سيلتقي مع ألوان المعرفة الأخرى، كالفلسفة، والتاريخ، كما أشرنا لأنها جميعاً تحقق هدفاً واحداً هو إعطاء دراية ما بالواقع، غير أن الأدب يُمكِّن المتلقي من فهم أشمل للعالم، ويمثل أحد الوسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم أنفسنا والعالم الذي يحيط بنا .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن الفوارق بين العلم والأدب من حيث الغاية والمنهج فمما لا ريب فيه « أنَّ غاية العلم اكتشاف الحقيقة، وغاية الفن التعبير عن الجمال، وإذا كان منهج البحث العلمي يقتضي أن يجرد الباحث نفسه من أهوائه وأخيلته ... فإنَّ عمل الفنان...لا يكتمل إلا بإدخال خياله وعواطفه في التعبير عن موضوعه ... إنَّ جمال القطعة الفنية لا يقاس بمدى مطابقتها للواقع ، فإنَّ هذا معيار الصدق في العلم لا في الفن » [3].

وهذا يعني أنَّ الموضوعية هي التي تتحكم في تحديد غاية العلم ومنهجه، في حين تعد الذاتية المحور الجوهري الذي يحكم إبداع النص الأدبي، إذن فالعلم يعتمد وصف الأشياء وتقرير حقيقتها، كما هي عليه في الواقع، أو أنَّ العلم « يعلل الحادثة انطلاقا من سوابقها العلية »[4] في حين يعبر الأديب عن الواقع من خلال انفعاله به،

---

١ ارسطو، فن الشعر، ص ٢٦ .

٢ *Leroy ,Gaylord , Marxism and Modern Literature , p ٦*

٣ توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص ٣٨٨ ٣٨٩ .

٤ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ١٥ .

ولـذلك جـاء التأكيـد علـى الخاصـية الفرديـة فـي الأديـب لأنهـا تميـز أديبـاً عـن آخـر «فالشخصية الفردية في الفنون تحتفظ بذاتها على مر الزمان، ومن هنا قيل في التفرقة بـين شخصـية الفنـان وشخصـية العـالم : الفـن أنـا، والعلـم نحـن » [1]، وهـذا يعنـي أنَّ الخصائص الفردية وتباينها بين الناس تمثل المعول الذي يتمايز به الفن عن العلم، ليعتمد الأخير على الأدلة الموضوعية والبراهين التـي يختبـر بهـا صـحة الافتراضـات فـي ضـوء الوسائل العلمية المعروفة [2].

وهناك تصور آخر يرى أنَّ الأدب ينطوي على قيمة مقصودة لذاتها، وليس أداة تحقق غاية معينة، سواء أكانت معرفية أم أخلاقية، وعندئذ تتجلى قيمة الأدب في طبيعته الخاصـة، أي فـي تشكيله اللغوي، وفـي ضـوء هذا يكـون للنص الأدبـي وجـودٌ موضـوعيٌ مستقلٌ عن الوعي، وإن قيمتـه الجماليـة الكائنـة فيـه ليست نسبية، وإنمـا هـي موضـوعية محددة، يمكن الكشف عنها والتحدث عن خصائصها ومكوناتها، ويرتكز هذا التصور على مقولات جمالية معينة ترى « أنَّ للجمال وجوداً موضوعياً، ولهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى جميع الناس في كل زمان ومكان، فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال ... صفةٌ حالّةٌ في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها [3].

إنَّ الآراء الســابقة علــى تفاوتهــا تؤكــد أمــراً مفــاده أن هنــاك شــيئاً ما في الأدب « يعبر عن حقيقة ثابتة »[4]، وإن جزءاً من هذه الحقيقة ينطوي على هذا السحر الذي يبهر الإنسان، ويجعل الأدب ضرورياً، ومما يثيرا لانتباه أنَّ ثمة دراسات تؤكد أن الفن ومنه الأدب كان في نشأته ضرباً من السحر، وكان أداة من أجل السيطرة

---

١ توفيق الطويل، اسس الفلسفة، ص ٢٠٧ .

٢ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ٣٢ .

٣ توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص ٣٦٥ .

٤ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٢ .

على نـزوعات العـالم الفعلـي [1]، ويبـدو أن تصـورات معاصـرة [2] فـي الـوطن العربـي تَهَبُ الأدب الخصـائص ذاتهـا التـي تميـز بهـا فـي النشـأة، وإنْ كانـت علـى نحـو آخـر، فـالفن والأدب في نشأتهما إنما يمثلان أداتين تعمدان إلى إخضاع الواقع بفعل أداة سحرية كائنة فيهما، ويسهم الأدب اليوم بشكل أو بآخر من أجل إخضاع الواقع والإسهام في تغييره، وقد تمتزج هاتان النظرتان في تصوري على الأقل ليصبح الفن ومنه الأدب ضرورياً من أجل انْ يفهم الإنسان ذاته وعالمه، ويسعى من أجل تغييره، وهو ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه [3].

## ( ٢ )

و يضعنا الحديث عن ماهية الأدب أمام الكم الهائل من التعريفات التي أفرزها الفكر الإنساني، وهي بأسرها تمثل محاولة للاقتراب من طبيعة الأدب، ولم يبخل علينا تراثنا النقدي بتعريفات متعددة للشعر والأدب، وقد تفاوتت بحسب العصور أولاً وبحسب المؤثرات كالمؤثرات الفلسفية التي ألقت ظلالها على النقاد ثانياً، ولسنا في سياق حصر التعريفات كلها، كما أننا لسنا في سياق تحليل أبعادها، غاية ما في الأمر تأكيد تفاوتها في تحديد ماهية موضوع واحد، وانَّ كل واحد منها ينظر لهذا الموضوع من زاوية معينة، وقد يلتقي مع أخريات، أو لا يلتقي .

يقول أبو أحمد الرازي « ٣٢٢ هـ » : إنَّ الشعر « الفطنة بالغوامض من الأسباب » وسمي الشاعر شاعراً « لأنه كان يفطن لما لم يفطن له غيره من معاني

---

١ نفسه، ص ١٥ .

٢ ينظر : عبد المحسن بدر، الروائي والأرض، ص ١١_ ٤٠، وكريم الوائلي، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، ص ١٧٧ وما بعدها.

٣ يرى أفلاطون : « ان الشعر كان ينطوي على سحر يؤثر في الناس» جمهورية أفلاطون، ص ٥٤٧ .

الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتثقيفه » ويقول ابن طباطبا العلوي « ٣٢٢هـ » : «الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق » [١]، ويقول قدامة ابن جعفر« ٣٢٦هـ » : إنَّ الشعر « قول موزون مقفى يدل على معنى » [٢] ويقول علي بن عبد العزيز الجرجاني «٣٩٢ هـ » : « إنَّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربةُ مادةً له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز » [٣] ويقول أبو هلال العسكري« ٣٩٥ هـ» إنَّ « الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً »[٤]،يقول الفارابي« ٣٩٩ هـ » : إنَّ الأقاويل الشعرية « تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول »[٥] .

ويقول ابن سينا « ٤٢٨ هـ » : إنَّ« الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به ... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن » [٦]، ويقول ابن رشيق القيرواني«٤٥٦ هـ » : «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس

---

١ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٤١ .

٢ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ .

٣ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥ .

٤ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٦٠ .

٥ الفارابي، كتاب الشعر، ص ٩٣ .

٦ ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٨ .

بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم»[١].

ويقول حازم القرطاجني « ٦٨٤ هـ »: « الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد إليها، ويكره ما قصد تكريهه»[٢].

ويقول ابن خلدون«٨٠٨ هـ »: إنَّ الشعر هو « الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة » [٣].

ونقتطف مجموعة من التعريفات الأجنبية والعربية المعاصرة : يقول ادجار آلان بو إنَّ الشعر هو « الخلق الموقّع للجمال » [٤]، ويطلق كارليل على الشعر عبارة « الفكر الموسيقي » [٥]، ويعرفه هيجل بأنه «فن الكلمة، وهو بمثابة حد أوسط، كلية جديدة تجمع بين القطبين المتمثلين بالفنون التشكيلية وبالموسيقى » [٦]، ويعرّفه ونترز بأنه « تركيب من الألفاظ حول تجربة إنسانية » [٧]، ويعرّفه رينية ويليك بأنه « شكل من أشكال

---

١ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١١٩/١ .

٢ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١ .

٣ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١١٠٤ .

٤ نقلا عن : محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٨ . ٩ .

٥ نفسه .

٦ هيجل، فن الشعر، ص ٧ .

٧ *Winters ,Yvor, The Function Of Criticism ,P١٨ .*

المعرفة» [1]، ويعرّف ارشيبالد مكليش الشعر بأنه «لا يصنع من الأفكار، انه مصنوع من الأشياء، أو من كلمات تدل على أشياء»[2].

ويعرّفه عباس محمود العقاد من خلال حديثه عن الشاعر بقوله : « إنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزية الشاعر أنْ يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو وكشف عن لبابه وصلة الحياة به»[3]، ويعرّفه علي أحمد سعيد( أدونيس) بأنه « رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر اليها»[4].

إنَّ كل تعريف من التعريفات السابقة إنما يسلط الأضواء على جانب أو أكثر من جوانب الأدب في مرحلة تاريخية معينة، وفي سياق اجتماعي وفكري معينين، ويمكن القول إنَّ الأدب بوصفه نتاجاً إنسانياً يتأبى على التعريف والتحديد، بفعل أبعاد معقدة تتدخل في تكوينه، منها الواعية وغير الواعية، وبفعل طبيعته الخاصة، وبسبب تجدده وتغيره على مر العصور، لدرجة تصدق مقولة هيجل إنَّ « لكل عصر شعره » [5]، ولذا ألفينا كل جيل يتحدث عنه بطريقته الخاصة، ولسنا في سياق وضع تعريف جامع مانع للأدب، لأنَّ هذا مما يستعصي فعله، ولكن من الضرورة بمكان أن نتحدث عن مكونات الأدب وخصائصه، لأنَّ الحديث عن مكونات الشيء تُقرّب المتلقي من إدراك ماهيته .

ومن أجل أن نتوقف عند الأدب ذاته، وليس عند المؤثرات الفاعلة فيه، فإنَّ الأدب يتميز بأن له وجوداً موضوعياً مادياً مستقلاً عن الوعي الإنساني، فالقصيدة

---

[1] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٣٢ .

[2] ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٣١ .

[3] عباس محمود العقاد، الديوان، ص ٢٠ .

[4] أدونيس « علي أحمد سعيد »، زمن الشعر، ص ٩ .

[5] هيجل، فن الشعر، ص ٢٩ .

والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة تتسم كل واحدة منها بأن لها وجوداً موضوعياً قبل أن يبدأ المتلقي بقراءتها . كما أنَّ لها وجوداً مادياً وهو الذي يوصلها إلى المتلقي، وسنطلق على هذين الوجودين الموضوعي المادي « التشكيل اللغوي » مؤثرين هذا المصطلح ومستعيرين دلالته من الفنون التشكيلية، لأننا نرى أنَّ العمل الأدبي عملٌ واعٍ يعمد فيه الأديب إلى تشكيله بكيفية لإحداث أثر ما، إذن فالعمل الفني بعامة والأدبي بخاصة، لا بد أن تكون له « بنية مكانية » تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد له أيضا من « بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانيا حياً » [1].

إن الوجود الموضوعي للأدب المتمثل بالتشكيل اللغوي ودراسته تقربنا كثيراً من التصنيف الذي أرساه الناقد الألماني« لسنج »، والذي اعتمد فيه على تصنيف الفنون من خلال الوسائط التي تستخدمها هذه الفنون، فتوزعت الفنون لديه إلى مجموعتين : «مجموعة الفنون التشكيلية... المعتمدة أساسا على المكان، وأشهر هذه الفنون : العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية ... المعتمدة أساسا على الزمان » [2].

فالفنون المكانية تحتل حيزاً مكانياً في الوجود، ويتمثل الوجود الموضوعي للنحت مثلا بمادة خام هي كتلة الحجر التي مر عليها إزميل النحات فحولها من كتلة صماء إلى موضوع فني له أبعاده الجمالية، ولسنا بصدد التعرض إلى الفوارق الجوهرية بين كتلة الحجر قبل أنْ يمر عليها إزميل النحات وبعده، أي بعد أن تتحول إلى موضوع فني جمالي لأنَّ التحدث عن هذا الموضوع سيدفعنا إلى معالجة عملية « تشكيل » كتلة الحجر وتحويلها إلى تمثال فني، وسنتناول هذا الموضوع في الأدب لأنه مجال بحثنا، غير أنَّ ما أريد تأكيده أنَّ الفنون المكانية، وإنْ كان لها وجود موضوعي مكاني فإنَّ إدراكنا إياها وتذوقنا لخصائصها الفنية يتم من خلال حاسة البصر، فإننا لا نستطيع تذوق

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص ٣٢ .

[2] اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص ١٣٢ .

هذه الفنون سماعاً، ومن ثم يمكن إدراك الفنون المكانية مرة واحدة، إذ ترى التمثال إجمالا مرة واحدة أو ترى اللوحة الفنية دفعة واحدة، ولذلك فهناك خاصية مشتركة بين الفنون المكانية في كونها تحتل وجوداً موضوعياً مادياً يأخذ حيزاً مكانياً في الوجود، وكان هذا الوجود الموضوعي مادة خاماً تدخّل فيه الإنسان فحولها إلى موضوع فني، وإنها جميعا النحت والرسم والعمارة يمكن تذوقها بحاسة البصر، بحيث تتجلى كاملة أمام البصر دفعة واحدة .

ولا يعني هذا أنَّ الطبيعة لا تنطوي على جمال بذاتها، وبخاصة أننا نلتقي بتشكيلات في الحجر والصخور نحتتها الطبيعة تشتمل على أشكال لها جمالها، غير أنَّ هناك فرقاً جوهرياً بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفنون التي يبدعها الإنسان، لأنَّ الجمال في الطبيعة لم يحدث بقصد التأثير الفني والجمالي، في حين تمت في الحالة الثانية بقصد التأثير الذي عمد إليه الفنان، ولذا فإنَّ التعبير الفني المقصود هو الذي يميز العمل الفني عن الجمال الذي نلمحه في الطبيعة، وهذا يعني أنَّ إرادة الإنسان وذوقه وأفكاره وخبرته هي التي تنعكس في الفن، وتنطوي على جمال له خصائصه وميزاته .

أما الفنون الإيقاعية فإنها تعتمد على أساسين هما : الصوت والزمن، فالأصوات هي المادة الخام التي تعتمدها الفنون الإيقاعية، وإن تدخل الإنسان في توزيعها بطريقة معينة يخلع عليها قيمتها الجمالية، ولذلك قيل إنَّ الإيقاع « هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية ... وهو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعه الأذن كلما آن أوانها » [1]، وفي ضوء هذا يجمع الإيقاع بين عنصري الحركة والتنظيم معا بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي في الإيقاع والتنظيم تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي »[2]، فالموسيقى أصوات متعاقبة بكيفية معينة وتحدث في زمان محدد، ولذا فهى فن زماني بخلاف الرسم وتقتضي وقتاً كي يتم

---

[1] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٠ .

[2] نفسه، ص ٦١ .

تذوقها،لأنَّ الضربات الإيقاعية المتتالية إنما تحدث في زمان محدد، وتكون الأذن الحاسة التي يستخدمها الإنسان في تذوق الموسيقى .

فالفنون الإيقاعية إنما تتسم بخاصية مشتركة في كونها تعتمد الضربات الإيقاعية المنتظمة بطريقة وبكيفية معينة، ويحدثها الإنسان قاصداً التأثير الجمالي بالمتلقي، وهي لا يتم حدوثها إلا في إطار زماني، وتكون الأذن الحاسة التي توصل تأثير هذه الفنون، ويتم من خلالها تذوقها، وحين نصنف الأدب بحسب أداته، وهي الوسيط المادي، فإننا سنضعه مع الفنون ذات الطابع الإيقاعي الزماني، لأن مادة الأدب الخام هي اللغة، واللغة تتسم بخاصيتها الزمانية، وهي، في تراثنا اللغوي، لدى ابن جني مثلا « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم » [1]، إذ يحدد للغة طبيعتها الرمزية المعتمدة على الأصوات اللغوية ويمثل هذا البعد المادي للغة، وينطوي في الوقت نفسه على الدلالات والمعاني وتكون وظيفة اللغة توصيل الأفكار بين الإنسان والآخرين، وبهذا يلمح ابن جني إلى الطبيعة الاجتماعية للغة . ويعرفها فردينان دي سوسير بأنها « نظام إشارات تعبر عن الأفكار » [2]، فهي جزء من نظام أشمل يطلق عليه السيمولوجيا، وتنطوي على نظام يتحكم في تحديد الإشارات، أو يتحكم في الوحدات الصوتية لتدل على دلالة معينة .

وسواء أخذنا بتعريف ابن جني، أو بتعريف دي سوسير فإن اللغة ذات طابع زماني، فلو توقفنا عند بيتي المتنبي :

وَقَفْـــــتَ ومَـــــا فـــــي المَـــــوْتِ شَـــــكٌّ لِوَاقـــــفٍ

كأنـــــك فـــــي جفْـــــنِ الـــــرَّدى وهـــــو نَـــــائِمُ

---

[1] ابن جني، الخصائص، ٣٣/١ .

[2] روبرت شولز، البنيوية، ص ٢٨ .

تَمـــــرُّ بِـــــكَ الأبطـــــالُ كَلْمَـــــى هَزيمـــــةً

وَوَجْـــــهُك وضَّـــــاحٌ وَثَغـــــرُك بَاسِـــــمُ

نلتقي بأصوات متعاقبة منتظمة بكيفية معينة، وتنطوي في الوقت نفسه على دلالات اتفق الناس عليها، وهذه الأصوات تتألف في زمان، وتدركها الأذن، أو على وجه أدق يتم إدراكها عبر حاسة الأذن، ومن هنا يصح القول « إنَّ اللغة حقاً أداة زمانية لأنها لا تعدو أنْ تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معيناً لمجموعة من المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة، تماماً، كما أنَ الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالة » [1].

وعلى الرغم من أنَّ هذه الأصوات والمقاطع التي تابعناها في بيتي المتنبي إنما يتم تأليفها في زمان معين فإنها في الوقت ذاته تنطوي على خصائص مكانية، يتم تمثلها عبر التخيل، فالمخيلة تتخيل من خلال تتابع هذه المقاطع الصورة التي رسمها المتنبي لسيف الدولة، ومن هنا يتداخل بعدا الزمان والمكان في اللغة، فاللغة من هذه الناحية «تشكيل صوتي له دلالة مكانية، والشاعر حينما يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في « الزمان » والتصوير يتمثل في التأليف في« المكان » فإنَّ الشاعر يجمع الخاصتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو انْ شئت العكس، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير » [2].

---

١ عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٥٥ .

٢ نفسه، ص ٥٦ .

وإذا كانت اللغة مادة الأديب، وإذا كانت كتلة الحجر مادة النحات، فإنَّ هناك فرقاً بين اللغة والحجر يشير اليه رينيه ويليك في أن «اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية » [١]، هي من هذه الناحية لا تتسم بمرونة الحجر لأنَّ كل كلمة تحمل معناها لقرون طويلة، حتى لم يعد بالإمكان استعماله في قصيدة دون أن يوحي بذلك المعنى المعين[٢] وبالإضافة إلى ما سبق لابد من الإشارة إلى أنَّ الكلمات إنما هي أدوات يشير بها الإنسان إلى الأشياء، وانه ليست هناك علاقة مباشرة بين الدال بوصفه رمزاً، والشيء الكائن في الخارج الذي عبر عنه، وهذا ما أشار إليه الشيخ عبد القاهر الجرجاني في أثناء حديثه عن نظم الحروف، وهي تعني لديه « تواليها في النطق » ، ثم أكد اعتباطية العلاقة بين الدلالة من ناحية، وتوالي الحروف في النطق من ناحية ثانية « فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[٣].

إنَّ الكلمة لا تحمل دلالة ثابتة على نحو مطلق إجمالا وحتى في الدلالة المعجمية التي يبدو ظاهرها الثبات والاستقرار فإنها تنبئ عن معانٍ عديدة منتزعة من سياقات مختلفة كما أنَّ قيمة الكلمة وتأثيرها ودلالتها الدقيقة لا يتحدد إلا في ضوء وضع الكلمة في سياق ما، وفي ضوء تجاورها مع كلمات أخرى، لدرجة أنَّ « تعبيرين في لغة واحدة ينقلان خبراً واحداً فانهما دون شك يختلفان في تركيبهما اللغوي، ومن ثم يختلفان من حيث الأسلوب»[٤]، ولذلك ألفينا من يؤكد « أنَّ تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات التي ترد هذه الكلمة بينها، فالكلمة التي يلتبس معناها وهي بمفردها يتحدد

---

١ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٢١ .

٢ ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٧ .

٣ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٢ .

٤ *Chatmen , Benjamin ; Literary Style , p ١٣٣* .

معناها حينما ترد في سياق ملائم، وهذه هي الحال دائما، فتأثير أي عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التي توجد معه »[1].

إذن فالقيمة الدلالية والجمالية قرينة تأليف الوحدات الصوتية بعضها بجوار بعض ولذلك فإنَّ الوحدات الصوتية للكلمة تفتقر للدلالة في حالة استقلالها وانفرادها، ويلتقي الدرس الأدبي مع الدرس اللغوي في العناية بالجانب الرمزي من تأليف الوحدات الصوتية، ومن الجلي أن العلاقة بين الدال والمدلول بوصفهما وجهي العلاقة الرمزية بين تأليف الوحدات الصوتية وما تنطوي عليه من معان علاقة تلاحم عضوي، لأنه إذا أزيل أحدهما انتفى وجود الآخر، ولذا شبه دي سوسير العلاقة بينهما «بورقة يكون الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر، ولا نستطيع فصل أحد الوجهين من دون الآخر في آن »[2].

إنَّ هذه الإمكانات التي تحتويها الألفاظ لا تتجلى تأثيراتها في الكلام العادي الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، كما لا تتجلى آثارها وملامحها في الكلام ذي الطابع العلمي، بشكل واضح، وإنما تتجلى هذه الملامح بدرجات متفاوتة في ميدان الإبداع الأدبي بعامة والشعري بخاصة .

ونحن لا نعلم في الحقيقة تفاصيل العمليات التي تسبق ولادة القصيدة، بوصفها تشكيلاً لغوياً، وإن كنا ندرك إجمالا أنها خليط من مكونات واعية وغير واعية وتلتقي فيها خبرة الإنسان، وثقافته، وانفعاله، وخواطره، وأحلامه، ويضعنا هذا من ثم في مجال خصوصية الأديب وفرديته، وهي خصوصية تتعامل بكيفية معينة مع الألفاظ اللغوية، وعندها لا تحدد قيمة الشاعر فيما يرى ريتشاردز كمية الألفاظ التي في متناوله « وإنما

---

١ ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ص ٢٣٦ .

٢ فردينان دي سوسير، محاضرات في الالسنية العامة، ص ١٣٨ .

الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ على تعديل بعضها البعض وتجميع تأثيراتها المنفصلة في العقل واتخاذها موضعها المناسب في الاستجابة ككل »[1].

ونخلص من هذا كله إلى أنَّ طبيعة الأدب لا تحددها المكونات الخارجية، وإنما هي منحصرة في الوجود الموضوعي المادي للأدب، أي في التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ويخضع هذا التشكيل لخصوصية الأديب وفرديته، ويتلّون في ضوء تجربته الانفعالية، ومدى تأثره بالواقع الذي يعيش فيه .

---

[1] ريتشاردز، العلم والشعر، ص ٤٦ .

# الفصل الأول

# قضايا الشعر الجاهلي

# الجاهليــة

تُثير كلمة « الجاهلية » قضايا عديدة، فهي في الحقيقة مصطلح مستحدث أطلقه الإسلام على المرحلة السابقة للبعثة النبوية، فهو من هذه الناحية تكتنفه الدلالة الدينية، مما دفع بعض الباحثين إلى القول : إنَّ مصطلح الجاهلية « مصطلح ديني له غاية محددة حين ظهر الإسلام ، هي حث العرب على التخلص من كل نقيصة كانت لهم في عهد ما قبل الإسلام، بل تنفيرهم من ذلك وترغيبهم فيما جاء به الإسلام من خلق سوي أراده الله تعالى لهم » [1]، ويعمد باحث آخر إلى النأي عن استخدام مصطلح «الجاهلية » لأنه في تصوره مصطلح مضلل، ويؤثر استبداله بمصطلح آخر هو «مرحلة ما قبل الإسلام » لأنه يرى أنَّ مصطلح الجاهلية « قد ارتبط بفكرة سائدة وغير حقيقية ترى في هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة، فهي من الجهل والجهالة العمياء، وكثيراً ما يؤكد هذا المعنى في قولهم « جاهلية جهلاء وضلالة عمياء » على حين انه كان للعرب حضارتهم المتطورة قبل الإسلام بزمن طويل، فالتسمية بالجاهلية تسمية دينية قصد منها التنفير من هذا العهد وآثاره، وليست تسمية علمية» [2] .

وتشتمل كلمة « الجاهلية » على دلالات متعددة، فهي مرة تدل على « الجهل الذي هو ضد العلم، ومن الجهل بالقراءة والكتابة، ولهذا ترجمت اللفظة في الإنكليزية ***The Time Of Ignorance*** وفهمها آخرون أنها من الجهل بالله وبرسوله وبشرائع الدين وباتباع الوثنية والتعبد لغير الله، وذهب آخرون إلى أنها من المفاخرة بالأنساب والتباهي بالأحساب والكبر والتجبر » [3] .

---

[1] محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص ١٤ . ١٥ .

[2] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٣٣ .

[3] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٨/١ .

والجهل كما يرد في لسان العرب « نقيض العلم... الجهالة أنَّ تفعل فعلاً بغير العلم... والمعروف في كلام العرب جهلت الشيء إذا لم تعرفه، غير أنَّ هذه الكلمة تتضمن دلالات أخرى، فهي قد تدل على « نقيض العلم » أو قد تدل على« الجهل الذي هو ضد الخبرة، يقال هو يجهل ذلك أي لا يعرفه » [١]، وقد أكد ابن منظور أنَّ الجاهلية « زمن الفترة ولا إسلام ... وهي الحال التي كان عليها العرب قبل الإسلام من الجهل بالله سبحانه ورسوله وشرائع الدين والمفاخرة بالأنساب والكبر والتجبر وغير ذلك» [٢] .

وقد توقف المستشرقون عند كلمة الجاهلية، فالمستشرق جولد تسيهر يرى أنَّ الشواهد التي وردت في القرآن الكريم لكلمتي « جاهل » و« جاهلية » « قلما تسمح للمرء بأنْ يحدد معنى الكلمتين تحديداً دقيقاً، على أنَّ الجاهل في شعور المسلمين والمفسرين هو ضد العالم، والجاهلية هي ضد الإسلام، وإذ لم يؤخذ بمعنى التسليم لله بل بمعنى معرفة الله » [٣]، وهو يرى أنَّ كلمة « الجاهلية » تعني « عصر الجهل خلافاً للعصر اللاحق وهو عصر العلم » [٤]، ويميل رجيس بلاشير إلى أنَّ «كلمة الجاهلية تضم جميع مظاهر العنف والوحشية والتعسف والزهو والتبجح التي حدَّ الإسلام منها، أو قضى عليها بغية إيجاد فضائل أكثر اتزانا وإنسانية »[٥]، ويرى المستشرق هيوارث « أن ليس الغرض من الجاهلية النسبة إلى الجهالة المناقضة للعلم والمعرفة، وإنما الغرض منها السفاهة التي كانت مؤدية إلى الهمجية وانتشار الضلالة، وعبادة الأوثان والإسراف في القتل واستباحة

---

١ نفسه .

٢ ابن منظور، لسان العرب، مادة : جهل .

٣ جولد تسيهر، دائرة المعارف الإسلامية، ١٧/١١ .

٤ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٤٦/١ .

٥ نفسه .

الزنـــا والخمـــر وانتهـــاء هـــذا كلـــه بتأريـــث العـــداوة وقيـــام الحـــروب وتفـــرق القبائل » [1] .

وقد آثر عدد من الدارسين العرب معنى مماثلاً لهذا، إذ يرى جواد علي أنَّ «الجاهلية من السفه والحمق والأنفة والخفة والغضب وعدم الانقياد لحكم وشريعة وإرادة إلهية وما إلى ذلك من حالات انتقصها الإسلام »[2]، ويرى شوقي ضيف أنَّ « كلمة الجاهلية التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو ضد العلم ونقيضه، وإنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق، فهي تقابل كلمة الإسلام التي تدل على الخضوع والطاعة لله جل وعز، وما ينطوي فيها من سلوك خلقي كريم »[3].

ويؤكد هذا المعنى عدد من المفسرين من قدامى ومحدثين، فالطبري في أثناء تفسيره لكلمة الجاهلية يرى أنها تدل على أهل الشرك يقول : « وأما قوله « ظن الجاهلية »فإنه يعني أهل الشرك » [4]، ويؤكد هذا محمد الطاهر بن عاشور، فالجاهلية هي « المدة التي كان عليها العرب قبل الإسلام ... والجاهلية نسبة إلى الجاهل، لأنَّ الناس الذين عاشوا فيها كانوا جاهلين بالله وبالشرائع » ويؤكد في موطن آخر المعنى ذاته يقول: إنَّ الجاهلية « نسبة إلى الجاهل الذي لا يعلم الدين والتوحيد، فإنَّ العرب أطلقت الجهل على ما قابل الحلم، قال ابن الرومي :

---

١ نقلا عن : عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ١٧ .

٢ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٤٠/١ .

٣ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٣٩ .

٤ الطبري، تفسير الطبري، ١٤٢/٤ .

بِجَهـــــلٍ كَجهــــــلِ السَّــــيفِ والسَّـــــيفُ مُنْــــتضٍ

وحلـــــم كَحلـــمِ السَّـــيفِ والسَّـــيفُ مُغمــــدُ

وأطلقت لفظة الجهل على عدم العلم، قال السموأل:

فَلـــــــيسَ سَـــــــواء عَـــــــالِمٌ وَجَهـــــــولُ

وقال النابغة:

وَلَـــــيسَ جَاهــــل شـــــيءٍ مثـــل مَـــــنْ عَلِمـــا

وأحسب أنَّ لفظ الجاهلية من مبتكرات القرآن وصف به أهل الشرك تنفيراً من الجهل وترغيبا في العلم، ولذلك يذكره القرآن في مقامات الذم » [١].

إنَّ هذه الدلالات المتعددة لكلمة « الجاهلية » قد أربكت بعض الدارسين ودفعتهم إلى المقارنة بين هذه الدلالات وحال العرب قبل الإسلام، وأخذوا يترددون بين استخدام هذا المصطلح الذي يبدو عندهم مضللاً، أو استخدام مصطلح آخر أقل لمعاناً وبريقاً وهو مصطلح « مرحلة ما قبل الإسلام » .

إنَّ مصطلح « مرحلة ما قبل الإسلام » الذي آثره بعض الباحثين، على الرغم من دعاوى التبرير التي يعرضونها فإنه لا يُعنى إلا بتحديد البعد الزماني لمرحلتين إحداهما سابقة للإسلام وأخرى لاحقة للبعثة النبوية، ويعضد أصحاب هذا الرأي موقفهم في أنَّ مصطلح الجاهلية مصطلح مضلل، ويصل وصفه إلى درجة المبالغة في أنه يرى في « هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة » [٢]، ويتساءل باحث آخر في قوله : « إذا صح أن نطلق على هذا العصر لفظ الجاهلية من وجهة نظر دينية

١ نفسه، ١٣٦/٤ .

٢ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٣٣ .

فهل يصح أن نعممه من وجهة نظر علمية»[1]، ويؤكد أنه لا يستطيع أن ينفي عن هذا العصر« صفات السفه والحمق والأنفة والاستجابة السريعة للغضب وعدم الانقياد والتعصب القبلي والتسلط والتجبر والكبر عن مجتمع هذا العصر، لأنَّ أدبه قد جاء معبراً عنها ومؤكداً لها » [2]، ولكنه يرى « أنَّ مصطلح الجاهلية قد لا يصلح من وجهة نظر علمية أنْ نطلقه على ما صدر عن هذا العصر من معارف وآداب » [3]، ومع هذا فإنَّ الباحث استخدم مصطلح الجاهلية في ثنايا كتابه على الرغم من عدم توافقه من وجهة علمية ،وذلك لإيمانه بعدم « جدوى تغييره بعد أنْ أصبح شائعاً على ألسنة المشتغلين بالأدب وفي بطون كتب السلف والخلف » [4].

إنَّ استخدام مصطلح مرحلة ما قبل الإسلام إنما يؤكد الفاصل الزماني بين مرحلتين، ولا يتضمن دلالة أخرى، في حين يتميز عليه مصطلح الجاهلية، فضلاً عن شيوعه واستقراره وثباته وبريقه في أنه يشتمل على التحديد الزماني الذي يتضمنه مصطلح «مرحلة ما قبل الإسلام » من ناحية، ويؤكد أنَّ المرحلة السابقة للإسلام« الجاهلية » تمثل طوراً حضارياً متغايراً عن الطور الحضاري الإسلامي من ناحية أخرى .

ولا يعني هذا أنَّ الطور الحضاري السابق للإسلام لا علم فيه ولا حضارة، وهو ليس إظلاماً تاماً، وإنما هو طور حضاري له خصائصه وسماته وميزاته، وهو يختلف عن طور حضاري آخر أكثر منه رقياً وتقدماً، ولهذا أؤثر استخدام مصطلح « الجاهلية » على مصطلح «مرحلة ما قبل الإسلام » للأسباب التي ذكرتها.

---

١ محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص ١٥ .

٢ نفسه، ص ١٨ .

٣ نفسه، ص ١٧ .

٤ نفسه، ص ١٨ .

# الكتابة عند العرب

عرف العرب الكتابة في الجاهلية على نحو نادر في البادية وموجود في الحاضرة، ومما يدل على معرفة العرب لها ورودها في بعض قصائد الشعراء الجاهليين، فلقد وردت الكتابة ونقوشها في سياق تشبيه الأطلال ورسوم الديار، ومن ذلك قول المرقش الأكبر : [1]

هَـــــلْ بالـــــديارِ أنْ تُجيـــــبَ صَمَـــــمْ

لـــــو كـــــانَ رَسْـــــمٌ ناطقـــــاً كَلَّـــــمْ

الـــــدارُ قَفْـــــرٌ والرسُـــــومُ كَمَـــــا

رَقَّـــــشَ فـــــي ظَهـــــرِ الأديـــــمِ قَلـــــمْ[2]

ويقول امرؤ القيس :

قِفَـــا نَبـــكِ مِـــنْ ذِكـــرى حَبَيـــبٍ وَعِرفـــانِ

وَرَسْـــمٍ عَفَـــتْ آياتُـــهُ مُنـــذُ أَزمـــانِ [3]

أَتَـــتْ حِجَـــجٌ بَعـــدِى عليهـــا فأصـــبَحتْ

كَخَـــطِ زَبُـــورٍ فـــي مَصـــاحفِ رُهبَـــانِ[1]

---

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٣٧ .

٢ رقش : زيَّن وحسَّن، الأديم : الجلد .

٣ عرفان : أي ما عرف به من علامات الدار، عفت آياته : أي تغيرت علامته ودرست .

ويقول سلامة بن جندل :[2]

لِمَـــــنْ طَلَـــــلٌ مثـــــلُ الكِتـــــابِ المُنَمَّـــــقِ

خَـــــلا عَهـــــدُهُ بَـــــينَ الصُـــــليبِ فِمُطـــــرِقِ [3]

ويقول لبيد بن ربيعة العامري:

عَفَـــــتِ الـــــدِّيارُ مَحَلّهَـــــا فَمُقامُهَـــــا

بِمِنـــــىً تَأَبَّـــــدَ غَـــــوْلُها فَرِجَـــــامُها [4]

فَمَـــــدافِعُ الرّيَّـــــانِ عُـــــرِّيَ رَســـــمُهَا

خَلَقـــــاً كَمَـــــا ضَمِـــــنَ الـــــوحِيُ سِلامُـــــهَا[5]

وَجَـــــلا السّـــــيُولُ عَـــــنِ الطّلـــــولِ كأَنّهـــــا

زُبُـــــرٌ تُجِـــــدُّ مُتُـــــونَها أَقـــــلامُها [1]

---

1 امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص ٨٩ . أتت حجج : يصف قدم الدار .

2 الأصمعي، الأصمعيات، ص١٣٢ .

3 الطلل : ما شخص من آثار الديار، المنمق : المحسن الموشى، الصُليب ومطرق : موضعان .

4 عفت : درست، المحل من الديار : ما حل فيه لأيام معدودة، المقام : ما طالت إقامته به، منى : موضع، تأبد : توحش، الغول والرجام : جبلان.

5 المدافع : أماكن يندفع عنها الماء من الربى، الريان : جبل، الوحي : الكتابة، السِلام : الحجارة .

إنَّ هذه الأبيات الشعرية تدل على أنَّ الكتابة كانت معروفة في الجاهلية، وأنَّ الشعراء كانوا يشبهون بها الأطلال بخاصة، ولا يعني هذا أنَّ الشعراء كلهم كانوا « يتقنون الكتابة، كما أنها لا تدل على أنهم «كانوا يعتمدون على الكتابة في نظم الشعر وروايته، وإنما تدل فقط على أنَّ رسوم الكتابة وصورها والزخارف التي تصنع منها كانت معروفة لبعضهم على نحو من الأنحاء، وأنهم لم يكونوا يرون فيها سوى زخارف أو نقوش مزينة ورموز غامضة لا يتبينها المرء إلا بصعوبة وبعد جهد جهيد»[٢]، كما أنَّ اقترانها بتشبيه الطلل يدفع إلى القول بأنها كانت شكلاً من التعبير المألوف الذي تحول إلى تقليد يعمد الشعراء إلى تكراره وإعادته .

ولم تكن الكتابة قد وردت في شعر الشعراء فحسب، بل انَّ هناك أخباراً تؤكد استخدام العرب لها في كتابة العهود والمواثيق، وليس أدل على ذلك من صحيفة قريش التي قاطعت فيها بنى هاشم وعلقوها في جوف الكعبة، يقول ابن هشام « فلما رأت قريش أنَّ أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم قد نزلوا بلداً أصابوا منه أمناً وقراراً... وجعل الأسلوب يفشو في القبائل، اجتمعوا وائتمروا بينهم أنْ يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بنى هاشم وبنى المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم ولا يبييعوهم شيئا ولا يبتاعوا منهم، فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة ثم تعاهدوا وتوافقوا على ذلك ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم » [٣].

ويبدو أنّ الكتابة قد استخدمت في تدوين بعض آثار الشعراء الأدبية، ولكنه استخدام لم يرقَ إلى درجة الشيوع والكثرة، بحيث يصدق أنْ نقول إنه الطريقة المثلى في انتقال الشعر الجاهلي إلى الأجيال اللاحقة، على الرغم من أنَّ هناك من يميل إلى هذا

---

١ جلا : كشف، الطلول : جمع طلل، الزبر : جمع زبور وهو الكتاب، تجد : تجدد .

٢ عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص٥٩ .

٣ ابن هشام، السيرة النبوية، ٣٧٥/١ .

الرأي[١]، إذ يذهب الدكتور ناصر الدين الأسد إلى ترجيح استخدام الكتابة في تقييد بعض الشعر في المرحلة الجاهلية، ويعضد وجهة نظره مرةً بأنَّ الشعر الجاهلي حافل «بذكر الكتابة وصورها، والإشارة إلى أدواتها، وتشبيه الأطلال والرسوم ببقايا الخطوط على الرق أو المهارق أوسائر أنواع الصحف، مما يدل على أنَّ هؤلاء الشعراء الجاهليين كانوا على علم دقيق بأنواع الكتابة والحروف »[٢] ويستدل مرة أخرى بأن القبائل العربية كانت تقيد عهودها ومواثيقها « أفليس من الطبيعي إذن أنْ يقيد شعر شعرائها الذين يدافعون عن حياضها، ويذودون به عن أمجادها، ويسجلون به وقائعها وأيامها، ويعددون فيه انتصاراتها ومآثرها » [٣].

إنَّ أحكام الدكتور ناصر الدين الأسد بعد عرضه لأدلته العقلية والنصية تدل على التقليل من شأن تقييد الشعر الجاهلي وتدوينه، فهو يقول: « وبعد أن استوفينا هذه الأدلة العقلية التي استنتجنا أنَّ بعض شعراء الجاهلية ربما استخدموا الكتابة في تقييد بعض شعرهم، انتقلنا إلى ذكر الأدلة الصريحة المباشرة، فأوردنا ما يزيد على عشرين نصاً وروايةً، لممنا نثارها، وجمعنا متفرقها، ونظمناها في سلك واحد لنرى أنها واضحة صريحة في أنَّ بعض الشعر الجاهلي كان يقيد، سواء أكان الشعراء الجاهليون أنفسهم يقيدونه بخط أيديهم، أم كانوا يستكتبون غيرهم لتقييد شعرهم »[٤].

وترد روايات تفيد أنَّ الجاهليين كانوا يدونون أشعارهم، إذ ينقل السيوطي في المزهر « عن حمّاد الراوية قال إنَّ النعمان بن المنذر أمر فنسخت له أشعار العرب في الطنوج أي الكراريس، ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن أبي عبيد الثقفي،

---

١ ومن هؤلاء : نجيب البهبيتي، ينظر : عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة في لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٨٥ – ٨٦ .

٢ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص ١٢٢ .

٣ نفسه، ص ١٠٦ .ولمزيد من التفصيل، ص ١٠٨ . ١٣٢ .

٤ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص ٦٣٢ .

قيل له إنَّ تحت القصر كنزاً، فاحتفره، فأخرج الأشعار، فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة »[١] .

إنَّ هذه الرواية لا يؤكدها دليل، ولعل واضعها كان يريد تأكيد أهمية مدرسة الكوفة في نشر الشعر الجاهلي وإشاعته، وقد فطن إلى هذا رجيس بلاشير بقوله « ولعل هذا الخبر موضوع لتفضيل الكوفيين على البصريين في الخلافات التي نشبت بين البلدين فقسمت الناس إلى معسكرين متناظرين »[٢] ويذهب الدكتور جواد علي إلى نفي هذا الخبر لأنه « لا يعقل ... تصور انفراد حمّاد وحده بمعرفة أمر ديوان النعمان بن المنذر دون سائر الرواة وعشاق الشعر وفيهم من كان لا يقل حرصاً ولا تتبعاً له عن حمّاد... ولو كان عند آل مروان ذلك الديوان حقاً، لافتخروا بوجوده لديهم، ولعرضوه على الناس، ولأخذوا منه شعر القديم، ولما استعانوا بالرواة من حمّاد وأمثاله ليرووا لهم الشعر الجاهلي وليجمعوا لهم ذلك الشعر »[٣].

وقد ورد أنَّ العرب قد علقوا بعض قصائدهم بين أستار الكعبة، وقد أذاع هذا الخبر ابن عبد ربه، حيث يقول « كان الشعر ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيله له أنْ عمدت إلى سبع قصائد تخيرت من الشعر القديم . فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير»[٤] وهى سبع قصائد، اضافة إلى معلقتي امرئ القيس وزهير بن أبى سلمى . يذكر ابن عبد ربه : معلقة طرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، ولبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة اليشكرى .

---

١ السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ١ /٢٤٩ .

٢ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٤٦/١ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٩ /١٥٩ .

٤ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٢٦٩/٥ .

وقد أكد ابن خلدون خبر تعليق المعلقات بأركان البيت الحرام مشيراً إلى أنه «كان يتوصل إلى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه من مضر »[1]، وذكر أصحاب المعلقات :امرأ القيس، والنابغة الذبيانى، وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، والأعشى، وقال ابن رشيق القيروانى« وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة »[2].

ويقول البغدادى « إنَّ العرب كانت فى الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به، ولا ينشده أحد حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإنْ استحسنوه روي وكان فخرا لقائله، وعُلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به، وأول من علق شعره في الكعبة : امرؤ القيس، وبعده علقت الشعراء وعدد من علق شعره سبعة: ثانيهم طرفة بن العبد، ثالثهم زهير، رابعهم لبيد بن ربيعة، خامسهم عنترة، سادسهم الحارث بن حلزة، سابعهم عمرو بن كلثوم، هذا هو المشهور » [3].

وإذا كان القدامى قد ورد عنهم خبر تعليق بعض القصائد على أستار الكعبة فإنَّ هناك من القدامى وهو ابن النحاس، وهو عالم معاصر لابن عبد ربه، ينفى أنْ تكون المعلقات قد علقت على أستار الكعبة، بل يؤكد أنَّ حمّاداً هو الذي جمعها، ويقول ابن النحاس «وأما قول من قال إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة وأصح ما قيل في هذا : إنَّ حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورة لهذا »[4].

---

١ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١١٢٢ .

٢ ابن رشيق القيرواني، العمدة ٩٦/١، وذكر هذا النص البغدادي، خزانة الأدب، ١٢٦/١

٣ البغدادي، خزانة الأدب، ١٢٦/١ .

٤ ابن النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات، ٦٨٢/٢ .

وقد توقف المستشرقون عند تعليق المعلقات على أستار الكعبة، إذ يرى «نولدكه» أنَّ المؤرخين العرب قد استعملوا كلمة علق بمعنى عقد أي سمط عنوانا لكتبهم، وهذا ما جرى للمعلقات التي سميت بالسموط [١]، ويرجح ليال « أنَّ المعلقات مشتقة من العلق، وهو ما يضن به من الأشياء والحلي والثياب »[٢]، ويعتقد فون كريمر «أنها مشتقة من علق، أي كتب، لأنَّ هذه القصائد ظلت تنتقل عن طريق الرواية الشفوية ثم انتهى بها الأمر إلى التدوين، وهو تعليل يرد عليه أنَّ استعمال الفعل علق بمعنى «دوّن» متأخر وكان مقصوراً في استعمال العصور الوسطى على أوساط النساخ»[٣] .

ويذهب من العرب المعاصرين الدكتور شوقي ضيف إلى تأكيد نفي أسطورة تعليق المعلقات في الكعبة، وهو بهذا يتابع آراء المستشرق ليال في تصوره هذا، ويؤكد لو أنَّ الباحثين تنبهوا إلى المعنى المراد بكلمة المعلقات ما لجأوا إلى هذا الخيال البعيد، ومعناها المقلدات والمسمطات، وكانوا يسمون قصائدهم الطويلة الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما»[٤] ويؤكد في مكان آخر أنَّ هذه القصائد « لم تعلق بالكعبة كما زعم بعض المتأخرين، وإنما سميت بذلك لنفاستها أخذاً من كلمة العلق بمعنى النفيس »[٥].

ويظن الزبيدي« أنَّ فكرة التعليق هذه نشأت عن تفسير كلمة « السموط » التي عرفت لها عند بعض الرواة الأوائل، وتعني « القلائد المعلقة » أو «المعلقات » إطلاقا وقد نسي بمرور الزمن معنى الكلمة الأصلي، وأصبحت كلمة «المعلقات » هي اللفظ الشائع، فدعا ذلك القصاص إلى ابتداع فكرة تعليقها على الكعبة

---

١ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١/١٦١، والطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٤ .

٢ نفسه .

٣ الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٤ .

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٤٠ .

٥ نفسه، ص ١٧٦ .

في محاولة لتفسير اللفظ الجديد، فصادف ذلك قبولاً بين عامة الناس أو أوساطهم[1]، أما ناصر الدين الأسد فقد بقي متردداً بين النفي والإثبات ولذلك فهو يقول إننا « لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات أو النفي، ولا نحب أن نعتسف الطريق ونقتحم كما يقتحم غيرنا وكل ما نستطيع أنْ نقوله إنَّ الاعتراض الذي قدمه القدماء كاعتراض ابن النحاس، والذي قدمه المحدثون لا يثبت ـ في رأينا ـ للتحقيق والتمحيص، فإذا ما استطعنا أن ننفي هذا الاعتراض بقي القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها ـ سواء في الكعبة أو خزانة الملك أو السيد ـ قولاً قائماً ترجيحاً لا يقيناً. إلى أنْ يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبته»[2].

ويرى الطاهر مكي « أنَّ هذه القصائد المختارة قد أخذت أكثر من اسم حسب العصور أو الشراح، فهي « المعلقات » أو «القصائد السبع » أو « السبع الطوال الجاهليات » أو « القصائد العشر» ومن بين كل هذه المسميات فإنَّ اسم « المعلقات » هو الذي أثار كثيراً من الجدل والخلاف وصيغت حوله قصة لا تزال موضع الشك بين العلماء والباحثين »[3].

ونخلص من هذا كله أنَّ هناك جدلاً حول تسمية المعلقات وخبر تعليقها، وأميل إلى أنَّ هذه القصائد لم تعلق على أستار الكعبة، لأن خبر تعليقها قد ورد أول مرة عند ابن عبد ربه الأندلسي، ومن ثم تردد أكثر لدى باحثين مغاربة مثل ابن رشيق وابن خلدون ولذلك ألفينا من يعد كتابة القصائد بماء الذهب إنما هي تفاويه أندلسية «اخترعوها لتفسير تسمية غامضة لا يعرفونها » بدل أن يقولوا « الله أعلم» وكان الأندلسيون بحكم موقع بلادهم، في بعدها عن الشرق، وطبيعتها، وتعدد مناخها، وتنوع جوائحها من سيول

---

[1] عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ١١٦ ـ ١١٧ .

[2] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ١٧٠ .

[3] الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٢ .

وأمطار، ورعود وفيضان، يميلون إلى الغرائب والعجائب، ويؤخذون بها، ويبالغون في روايتها، حتى لو تجاوزت الممكن وتجافت الواقع »[١].

ومن الجدير بالذكر أنَّ عالماً معاصراً لابن عبد ربه وهو ابن النحاس قد نفى أمر تعليقها على أستار الكعبة « ولعل أهم ما يقدح في خبر تعليق هذه القصائد على جدران الكعبة خلو مصادر القرون الأربعة الأولى بعد الإسلام منه وظهوره متأخرا في المصادر التالية، هذا فضلا عن خلو أخبار فتح مكة من أخبار هذه القصائد، إذ لو كانت معلقة على جدران الكعبة ابان الفتح لورد ذكرها » [٢] ويضاف لهذا أنَّ « اختلاف رواة الشعر في ضبط أبيات تلك المعلقات، دليل في حد ذاته على عدم صحة التعليق، إذ لو كانت تلك القصائد معلقة ومشهورة، وكانت مكتوبة لما وقع علماء الشعر في هذا الاختلاف »[٣] يضاف إلى ذلك أنَّ بعض هذه القصائد ـ وبخاصة قصيدة امرئ القيس ـ كانت تشتمل على فاحش الكلام، مما لا يليق بالعرب أن يعلقوا هذه القصيدة في مكان يقدسونه ويحجون إليه . كما أنه من المؤكد أنَّ حماداً الراوية هو أول من جمعها، فكيف يصح أن تكون معلقة على أستار الكعبة، وقد عمد حماد إلى جمعها وإذاعتها بين الناس .

إنَّ ما سبق ذكره لا يعني أنَّ العرب لم يدونوا إطلاقا بعض أبيات شعرائهم، لكن هذه الطريقة لم تكن المثلى في انتقال الشعر الجاهلي، وذلك لعدة أسباب: [٤]

- صعوبة استخدام أدوات الكتابة، إذ كان العرب يستخدمون الجلود والعظام وجريد النخل .

---

١ نفسه، ص ١٠٣ . ١٠٤ .

٢ عبد العزيز النبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ٧١ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٥١٤/٩ .

٤ ينظر بالتفصيل : شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٤٠، وريجيس بلاشير، تاريخ الأب العربي، ١١٣/١ .

- إنَّ القرآن الكريم، وهو كتاب المسلمين المقدس، لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة الرسول، كما أنَّ الحديث النبوي بقي معتمداً في أغلبه على الرواية إلى مرحلة لاحقة .
- ليس هناك أي دليل مادي قاطع يؤكد أنَّ العرب قد كتبوا قصائدهم، وانتقلت إلى الأجيال اللاحقة، وأنَّ « ما يذكر من أخبار عن كتابة بعض شعرائهم لمقطوعات لهم ان صح، فانه لا يدل على أنهم فكروا فعلاً في تدوين أشعارهم إنما هي قطع تكتب على رحل أو حجر أو جلد لأبناء القبيلة أو بعض أفرادها بحادث »[1].

ومثل هذا ما يذهب إليه بلاشير على الرغم من أنه يؤكد « أنَّ بعض الرواة في بعض المراكز الحضرية قد دونوا كتابة بعض القصائد الجاهلية، ولكن ذلك يعوزه الدليل حتى لو سلمنا بصحة وقوع ذلك فإن التدوين لم يشمل إلا جزءاً من آثار الشعراء الحضريين أما البقية فقد سارت في الصحراء عن طريق الرواية الشفوية . وخلاصة القول فإنَّ الرواية الشفوية وحدها تؤلف الطريقة الأساسية لنشر « الآثار الشعرية» منذ اللحظة التي قذف فيها الشاعر وراويته تلك الآثار في خضم الجماهير»[2] .

ويذهب عبد المنعم الزبيدي إلى أنَّ « ما يؤكد أنَّ نظم الشعر وروايته قبل الإسلام كانا قد قاما على المشافهة دون الكتابة هو أنَّ الخطوط التي عرفها العرب آنذاك لم تكن تصلح لتدوين الشعر، وبخاصة تدوين القصائد الطوال منه . فالخط النبطي الشمالي المشتق من الآرامي ... يخلو من الإعجام أو النقط ... ومن رسم الأحرف الصائتة القصيرة المعروفة بالحركات ... ومن علامة التنوين ... إنَّ هذه النواقص الخطيرة في الخط العربي أو النبطي المتأخر ... كان لابد لها أنْ تحول بين هذا الخط

---

١ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٥٨ .

٢ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١/١٠٩ .

واستعماله في تدوين القصائد الجاهلية ... ومن العسير جداً قراءة قصيدة طويلة قد دونت بهذا الخط وفهمها على النحو الذي أراده صاحبها أو على نحو قريب له » [1] .

[1] عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٥٠ .

# توثيق الشعر الجاهلي

## (١)

لا ريب أنَّ الشعر الجاهلي يثير معضلة تتجلى واضحة في تفاوت أساليب المقطوعات الشعرية والقصائد الجاهلية، وتظهر أيضاً في ترتيب الأبيات الشعرية واختلاف الروايات في مفرداتها وتراكيبها وصياغاتها . وهذا من شأنه أن يثير الشك حول صحة الشعر، من حيث نسبته إلى صاحبه، أو إلى زمانه، أو إلى مكانه.

ولم يكن الأدب العربي بدعة في هذا السياق، إنما هي ظاهرة عانت منها آداب الأمم الأخرى في مراحلها التي سبقت التدوين، ولذلك فإنَّ الأدب الإغريقي، وبخاصة في ملحمتيه الإلياذة والأوديسا قد تسرب الشك إليه في توثيق النصوص ونسبتها إلى مؤلفيها [١].

وقد شاع استخدام مصطلح الانتحال ليدل على قضية الشك في الشعر الجاهلي ويؤثر بعضهم استخدام مصطلح النحل ويحدده بأنه « وضع قصيدة ما أو بيت أو أبيات وإسناد ذلك لغير قائله » [٢]، ويذهب آخر إلى أنَّ «معنى انتحله وتنحله ادعاه لنفسه وهو لغيره... ويقال نحل الشاعر قصيدة، إذا نسبت إليه، وهي لغيره » [٣]، وقد ميز باحث آخر بين ثلاثة مصطلحات، وهي: النحل، والانتحال، والوضع، فالوضع لديه « هو أن ينظم

---

١ ينظر تفصيلا عن ذلك : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٢٨٧ وما بعدها .

٢ محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص ٧٥ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٥٥/٩ .

الرجل الشعر ثم ينسبه إلى غيره لأسباب ودواع، والانتحال هو ادعاء شعر الغير... والنحل أن ينسب الرجل شعر شاعر إلى شاعر آخر»[١].

ويمكننا إيجاز مفهوم الانتحال بأنه نسبة الشعر لغير قائله، سواء أكان ذلك بنسبة شعر رجل إلى آخر، أم أن يدعي الرجل شعر غيره لنفسه، أم أن ينظم شعراً وينسبه لشخص شاعر أو غير شاعر، سواء أكان له وجود تاريخي أم ليس له وجود تاريخي.

وقد التفت علماء العربية إلى هذه الظاهرة وأولوها عناية وبحثا، إذ يؤكد ابن سلام الجمحي ذلك حين يقول : « وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج»[٢]، وإذا كان ابن سلام قد أجمل الحديث ـ هنا ـ عن الظاهرة بأسرها فإنَّ من علماء العربية من تحدث عن مفرداتها وجزئياتها، إذ يرد عن الأصمعي أنه قال : « إنَّ كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه[٣]».

ولم يكن الأمر مقتصراً على علماء العربية القدامى فلقد أسهم المستشرقون بذلك وأدلى بعضهم بآراء خطيرة، وخالفهم أو تابعهم بعض الباحثين العرب المعاصرين . وسنتوقف في الصفحات التالية عند ابن سلام الجمحي بوصفه أبرز من تناول ظاهرة الانتحال عند القدامى، ثم نتناول الحديث عند المستشرقين، ونتوقف عند صموئيل مرجليوث بخاصة، لتبنيه تصورات خطيرة في قضية الانتحال، ونتوقف أخيراً عند طه حسين الذي أثار ضجة كبيرة في كتابيه الشعر الجاهلي والأدب الجاهلي، في تناوله لقضية الانتحال في الشعر الجاهلي.

---

١ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ٨٩ .

٢ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢٦/١ .

٣ المرزباني، الموشح، ص ٣٤ .

## (٢)

يؤكد ابن سلام الجمحي وفرة الشعر الجاهلي ولكن ما وصل إلينا منه قليل، إذ يروي عن أبي عمرو بن العلاء قوله: « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير »[١].

ويرجع بعض ذلك ـ فيما يرى ابن سلام ـ إلى انشغال العرب بعد مجيء الإسلام بالجهاد، وقد هلك كثير من الناس مما أدى إلى ضياع كثير من الشعر يقول ابن سلام : « فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم كثير »[٢].

إنَّ الشعر الذي وصلنا من الجاهلية قليل وقد ضاع أكثره، ويؤكد ابن سلام أنَّ في هذا القليل مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، مما يدفع إلى ضرورة تنقيتة وعزل صحيحه عن زائفه، فهو يقول : « وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد، ولامعنى يستخرج، ولامثل يضرب ولامديح رائع، ولاهجاء مقذع ولا فخر معجب، ولانسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء »[٣].

وقد اختلف العلماء في الشعر صحيحه وزائفه، ويرى ابن سلام أن ما اتفق عليه العلماء لاجدال حوله ولانقاش فيه، أو على حد تعبيره « ليس لأحد أن يخرج منه » [٤].

---

١ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء ١/ ٢٦ .

٢ نفسه، ١/ ٢٥ .

٣ نفسه، ١/٤ .

٤ نفسه، ١/٦ .

ويعي ابن سلام الجمحي أنَّ هناك أسباباً دفعت إلى نحل الشعر ووضعه، ويمثل العامل القبلي واحداً من الأسباب التي أدت إلى تزيد القبائل في نسبة الشعر إلى شعرائها في الجاهلية والإسلام، لأن العرب حين راجعت « رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والشعراء، فقالوا على ألسنة شعرائهم » [١].

ويختلط بالعامل القبلي أحياناً بعد سياسي، فقريش قد وضعت على حسان بن ثابت قصائد عديدة لم يقلها، لدرجة يصف ذلك ابن سلام بأنه « قد حمل عليه ما لم يحمل على أحد، لما تعاضهت واستتب، وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقى » [٢].

وإذا كان العامل القبلي ـ هنا ـ يختلط ببعد سياسي فانه يختلط أحياناً ببعد ديني، ففي حديث ابن سلام عن أبي طالب يصفه بأنه كان « شاعراً جيد الكلام، أبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي صلى الله عليه:

وَأَبيَضَ يُستَسقى الغَمَامُ بِوَجهِهِ

رَبيعُ اليَتَامى عِصمَةٌ للأَرامِلِ

وقد زيد فيها وطولت ... وقد علمت أنْ قد زاد الناس بها، ولا أدري أين منتهاها، وقد سألني الأصمعي عنها فقلت :صحيحة جيدة فقال : أتدري أين منتهاها، قلت : لا » [٣].

وقد أسهمت الرواية في وضع الشعر الجاهلي ونحله، فلقد عبث الرواة كثيرا في الشعر الجاهلي، ونسبوا إلى الشعراء ما ليس لهم، ويمكن تصنيف الرواة إلى فئتين:

---

١ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء، ١/ ٤٦ .

٢ نفسه، ٢١٥/١ .

٣ نفسه، ٢٤٤/١ . ٢٤٥ .

## الفئة الأولى: رواة الأخبار والسير والقصص وأيام العرب

وهؤلاء يفتقرون إلى العلم بالشعر وخصائصه ومذاهبه، ففي حديث ابن سلام عن الشاعر أبي سفيان بن الحارث يثبت له شعراً « كان يقوله في الجاهلية فسقط ولم يصل إلينا منه الا القليل، ولسنا نعد ما يروي ابن اسحق له ولا لغيره شعراً، ولأن لا يكون لهم شعر أحسن من أن يكون ذاك لهم » [1]، ومحمد بن اسحق هذا أحد رواة السيرة النبوية، وقد شنَّ عليه ابن سلام هجوماً عنيفاً لإفساده ما حمله من غث الشعر ومنحولة، وقد قال عنه ابن سلام « وكان ممن أفسد الشعر وهجَّنه وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحق بن يسار ... وكان من علماء الناس بالسير.. فنقل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر، اتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذراً فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك عاد وثمود »[2].

ويستدل ابن سلام الجمحي في الرد على محمد بن اسحق في شأن القصائد الشعرية الكثيرة التي وردت عن عاد وثمود، بالدليل النقلي، مستشهداً بآيات قرآنية كريمة تقرر وجهة نظره ويعجب عمن « حمل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين، والله تبارك وتعالى يقول «فَقُطِعَ دَابرُ القَومِ الذينَ ظَلَموا » [3]، أي لا بقية لهم، وقال أيضاً «وَأَنَّهُ أَهلَكَ عاداً الأُولَى ۞ وَثَمُودَ فَمَا أَبقَى » [4]، وقال في عاد: « فَهَل تَرَى لَهُم مِن بَاقِيَة » [1]،

---

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء، ٢٤٧/١ .

[2] نفسه، ٨/١ .

[3] سورة الأنعام، آية : ٤٥ .

[4] سورة النجم، الآيتان : ٥٠ . ٥١ .

وقال « وَقُرونَا بَينَ ذلكَ كَثيرَا » [٢]، ويتوهم ابن سلام دليلاً تاريخياً ليؤكد أنَّ لغة عاد وثمود لم تكن اللغة العربية، وهذا حق، غير أنَّ الدليل الذي يستدل به أمر يجافي طبيعة نشأة اللغة وتطورها إذ يؤكد أنَّ « أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه إسماعيل ابن إبراهيم صلوات الله عليهما » [٣]، ويتكئ ابن سلام من ناحية أخرى على مقولة لأبي عمرو بن العلاء تؤكد أنَّ عربية حمير ليست بعربيتنا، فكيف بقصائد عاد وثمود التي تماثل قصائد شعراء العرب الجاهليين من حيث التراكيب والصيغ والأساليب، يقول ابن سلام : «وقال أبو عمرو ابن العلاء في ذلك : ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما على عهد عاد وثمود مع تداعيه ووهيه » [٤].

ويعتمد ابن سلام من ناحية ثالثة على تصورات كانت شائعة في البيئة البصرية تؤكد قصر عمر الشعر الجاهلي، بحيث لا يمتد إلى أكثر من ثلاثمائة عام قبل الإسلام وكون الشعر في نشأته القصيرة هذه لا يعدو أنْ يكون سوى مقطوعات قصيرة، ثم طولت بعد هذا التاريخ، يقول ابن سلام: « ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصّدتْ القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على اسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع» [٥]، ويقول أيضاً إنَّ أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي، في قتل أخيه كليب بن وائل» [٦].

---

١ سورة الحاقة، آية : ٨ .

٢ سورة الفرقان، آية : ٣٨ .

٣ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٩/١ .

٤ نفسه، ٢٦/١ .

٥ نفسه .

٦ نفسه .

## الفئة الثانية: رواة متخصصون عابثون

وقد عمد مجموعة من الرواة إلى نحل الشعر قاصدين، ومن هؤلاء حماد الراوية وخلف الأحمر، أما حماد الراوية فهناك تأكيد على علمه بالشعر وبكلام العرب، إذ يقول الهيثم بن عَدي « ما رأيت رجلاً أعلم بكلام العرب من حماد » [١]، ويؤكد ذلك الأصمعي، ولكنه يتحرز من وضعه ونحله الشعر على الشعراء يقول « كان حمّاد أعلم الناس إذا نصح يعني إذا لم يزد وينقص في الأشعار والأخبار فإنه كان متهما لأنه يقول الشعر وينحله شعراء العرب » [٢] ويؤكد ابن سلام الجمحي أنَّ حماداً الراوية « غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار » [٣]، وكان يونس يقول : « العجب لمن يأخذ عن حماد، وكان يكذب، ويلحن، ويكسر »[٤] .

إنَّ خطورة حماد الراوية أنه كان شاعراً، وكان عالماً بالشعر ومذاهبه، فينحل الشعراء قصائد ينظمها على طرائقهم في النظم ومذاهبهم في الإبداع، ولذلك حمل المفضل الضبي عليه حملة شعواء، قال « قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيخطئ في رواية أم يلحن ؟ قال ليته كان كذلك، فإنَّ أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيها، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك

---

١ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ١٦٥/١٠ .

٢ نفسه .

٣ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٤٨/١ .

٤ نفسه، ٤٩/١ .

عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد وأين ذلك» [1] .

وإذا كان المفضل الضبي متشائماً في شأن حماد الراوية وأضرابه لأنهم أفسدوا الشعر فلا يصلح أبداً، فإنَّ ابن سلام الجمحي يرجع ذلك إلى أهل العلم، ويرى أنهم قادرون على تمييز الصحيح من الزائف، وللعلماء رأيهم في ذلك، فإذا أجمعوا على إبطال شيء من الشعر فليس أمام أحد إلا أن يقبل هذا، ولا يخرج عنه [2] ويؤكد أنه « ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولاما وضع المولدون » [3] .

ويدخل في هذا السياق ما يزيده أبناء الشعراء في أشعار آبائهم، وكيف يكشف العالم صحيحه من زائفه، إذ يروي ابن سلام عن أبي عبيدة أنَّ « داود بن متمم قدم البصرة ... فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته، وكفيناه ضيعته، فلما نفد شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار، ويضعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله » [4].

## ( ٣ )

وقد تعرض المستشرقون لقضية الانتحال، ويبدو أنَّ المستشرق الألماني تيودور نولدكه أول من لفت الأنظار إلى هذه القضية سنة ١٨٦٤ م، فقد تحدث عن « تضارب الروايات واختلافها في نصوصها، وعن رواة الشعر الجاهلي، وعن تداخل الشعر بعضه

---

١ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ١٠/٢٦٥ . ٢٦٦ .

٢ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١/٤ .

٣ نفسه، ١/٤٦ .

٤ نفسه، ١/٤٧ . ٤٨ .

في بعض الأحيان، بحيث يدخل شعر شاعر في شعر غيره، أو ينسب شعر شاعر لغيره ثم عن تغيير وتحوير الأشعار المقالة بلهجات القبائل لجعلها موافقة للعربية الفصحى» [١].

وبعده بثماني سنوات نشر المستشرق وليم إلوارد دواوين الشعراء الستة الجاهليين : امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، وعنترة بن شداد، وتوصل إلى نتيجة مفادها « أنَّ القصائد المروية غير موثوق بصحتها سواء من ناحية المؤلف، أو ظروف النظم، أوترتيب الأبيات » [٢]، ويتقرر بالنتيجة « أنَّ عدداً قليلاً من القصائد صحيح، ولكن الشك يخيم على ترتيب الأبيات وشكل كل واحد منها، أما بقية الآثار فإنَّ الشك فيها محتوم لا مناص منه » [٣].

أما كارل بروكلمان فإنه يؤكد ابتداء أنَّ العرب قد عرفوا الكتابة، سواء في شمال الجزيرة العربية أو في جنوبها، ولكنه يؤكد أنَّ « أهل اليمن يعرفون الكتابة ويستعملونها في نقش الآثار الدينية والقانونية على الحجارة منذ ألف عام على الأقل قبل الميلاد، ولا ندري هل استعملوها أيضاً في أغراض الحياة الخاصة أو في تسجيل الفن الكلامي بوجه خاص، على مواد أكثر تعرضا للتلاشي والضياع من الحجارة » [٤].

وتعرض بروكلمان إلى أثر الرواية الشفوية في السقط والتغيير والتحريف، على الرغم من « أنَّ ذاكرة العرب الغضة في الزمن القديم كانت أقدر قدرة لا تحد على الحفظ والاستيعاب من ذاكرة العالم الحديث » [٥]، وإذا كان ما سلف يحصل سهواً أو نسياناً، فإنَّ بعض الرواة غيَّر « بعض أشعار الجاهلية عمداً، ونسبوا بعض الأشعار القديمة إلى

---

١ نقلا عن : جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٧٠/٩ .

٢ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١٨٢/١ .

٣ نفسه .

٤ كارل بوكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٦٣/١ .

٥ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٦٥/١ .

شعراء من الجاهلية الأولى، كما يمكن أنْ يكون وضع أشعار قديمة منحولة على مشاهير الأبطال في الزمن الأول لتمجيد بعض القبائل، أكثر مما نستطيع اثباته »[1]

إنَّ هذه الأفكار تكاد تقترب من أفكار ابن سلام الجمحي ليصل بروكلمان إلى نتيجة تكاد تماثل النتائج التي توصل إليها ابن سلام، يقول بروكلمان « إنه بالرغم من كل العيوب التي لم يكن منها بد في المصادر القديمة، يبدو أنَّ القصد إلى التشويه والتحريف لم يلعب إلا دوراً ثانوياً »[2].

أما وليام مارسيه فإنه يذهب إلى القول في « إنَّ كل شيء في الأدب الجاهلي غير موثوق به، فالتاريخ نزوي، ونسبة الآثار إلى أصحابها مترجرجة واعتباطية إلى حد بعيد، كما أنَّ صحة أبيات عديدة، أو قصائد برمتها لا يعول عليها » [3].

ويؤثر بلاشير تكرار وتطوير بعض مقولات المفضل الضبي ويجد نفسه عاجزاً عن التفريق بين ما قاله حماد الراوية وخلف الأحمر، ويخلص من ذلك إلى النتيجة التي توصل إليها المفضل الضبي، في عجزه عن التمييز بين الصحيح والموضوع من الشعر[4]، إنَّ حقيقة الشعر الجاهلي تكمن في أنَّ بلاشير يرى أنَّ ثمة عدداً كبيراً من النصوص الشعرية الصحيحة قد أفسدتها الرواية الشفوية والتدوين، فامتزجت بآثار شعرية منحولة تحاكى في طبيعتها وخصائصها النصوص الشعرية الجاهلية، وليس هناك مجال لتمييزها بخلاف قطع منحولة صنعت بسذاجة وقلة دراية، بحيث يمكن لتجربة قليلة تكشف عن حقيقتها [5].

---

١ نفسه .

٢ نفسه، ١/٦٦ .

٣ نفسه، ١/٨٨ .

٤ نفسه .

٥ نفسه، ١/١٨٩ .

ويتوقف بلاشير عند المقلدات، وهي القصائد المطولة التي تحاكي الشعر الجاهلي ومن الغريب أنه يعدها « أكثر أصالة من الأصيل » [1] لأنَّ المشكلة تكمن في الحقيقة في كيفية التمييز بين الأصيل والمنحول، ولأنه من أجل تحقيق هذه الغاية « وجب أنْ يكون في حوزتنا آثار غير مشكوك في صحتها يمكن أن تتخذ معيارا إذا صح التعبير» [2].

إنَّ المبالغة في اختلاط الصحيح بالمنحول دفعت بلاشير إلى حكم مبالغ فيه أيضاً ولعل مقولة المفضل الضبي التي يتحدث فيها عن إفساد حماد الراوية للشعر بحيث لا يصلح أبدا قد أثرت في تفكير بلاشير وتصوره، مما دفعه إلى تأكيد اختلاط الصحيح بالمنحول لدرجة يتعذر التمييز بينهما، والحق ان لدينا قصائد صحيحة وصلت إلينا من رواة ثقاة يمكننا الاطمئنان إلى صحتها إجمالا، مما يعني أنَّ حكم بلاشير يشتمل على مبالغة كبيرة.

ويخلص بلاشير من هذا كله إلى أنَّ « قسماً ضئيلاً من الشعر الجاهلي وصل إلينا وأنَّ كل ما أوجدته الظروف الخاصة فهو من انتخاب الرواة وجامعي المختارات الشعرية أو العلماء . إنَّ هذه النصوص تستحضر صورة جزئية جامدة عما كانت عليه الحياة الأدبية في ذلك العصر » [3].

ولعل أخطر ما تعرض إليه بلاشير في قضية الانتحال تأكيده على الاختلاف اللهجي، فهو يرى « أنَّ لغة الشعر الجاهلي قد أصابتها تحريفات متعددة قبيل تدخل الكتابة، ففي النصوص المذكورة استعمل الشعراء، أياً كان عصرهم أو قبائلهم لغة موحدة، منزهة بصورة عامة على كل أثر لهجي، خاضعة لقواعد تركيبية هي إجمالا قواعد نحاة

---

١ نفسه، ١٩١/١ .

٢ نفسه، ١٩١/١ .

٣ نفسه، ١٩٢/١ .

البصرة، ولاشك في أنَّ القصائد الجاهلية قد جردت بتأثير الرواة الكبار من كثير من الظواهر اللهجية » [1].

ولعل أخطر من تعرض لقضية انتحال الشعر الجاهلي هو المستشرق صموئيل مرجليوث [2]الذي نفى أنْ يكون الشعر الجاهلي الذي بين أيدينا معبراً عن العصر الجاهلي وإنما هو ـ في رأيه ـ نتاج مرحلة تالية لظهور الإسلام .

وعلى الرغم من تأكيد مرجليوث أنَّ الشعر موجود في العصر الجاهلي، بدليل ذكره في القرآن الكريم، فانه يثير شكاً في كيفية انتقاله إلينا من هذه المرحلة، وهو يفترض أنَّ هناك طريقتين لا ثالث لهما : الكتابة أو الرواية الشفوية، أما الكتابة فلم تكن وسيلة ممكنة في نقل الشعر، وهذا ما يؤكده علماء العربية القدامى والمعاصرون، وأما الرواية الشفوية التي يؤكدها العديد من القدامى والمعاصرين فإن مرجليوث يثير حولها شكوكاً، ويبني شكه على أساس عدة أسباب منها إنَّ نقل القصائد بالرواية الشفوية يقتضي وجود حفظة ينقلونها، «وليس لدينا ما يدعونا إلى الظن بأن حرفة مثل هذه قد وجدت أو انها

---

[1] نفسه، ١/١٩٢ . ١٩٣ .

[2] نشر المستشرق الإنجليزي ديفيد صموئيل مرجوليوث مقال « نشأة الشعر العربي » في « المجلة العربية الآسيوية » في عدد يوليو سنة ١٩٢٥، ينظر نص ترجمته كاملة في كتاب : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، من ص ٨٧ . ١٢٩، ومن الجدير بالذكر ان مرجوليوث قد بدأ نشر دراساته عن الإسلام سنة ١٩٠٥ بكتابه « محمد ونشأة الإسلام » ثم نشر سنة ١٩١١ كتابه «الإسلام » ونشر سنة ١٩١٤ محاضراته التي كان قد القاها سنة ١٩١١ بعنوان « تطور الإسلام في بدايته »، ويصف عبد الرحمن بدوي . وهو معجب بالمستشرقين . أنّ « هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير علمية أو متعصبة مما جعلها تثير السخط عليه، ليس فقط عند المسلمين بل وعند كثير من المستشرقين » ص٣١٨ . وقد أفدنا من الدراسات التي تعرضت لمناقشة آراء مرجليوث نذكر منها : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٥٢ وما بعده، وشوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٦٦ ومابعدها، وريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١/ ١٨٣ وما بعدها وابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١١٠ ومابعدها .

بقيت خلال العقود الأولى من الإسلام » [1]، كما أنَّ الإسلام كان يحث على نسيان القصائد التي كانت تعبر عن انتصارات القبائل بعضها على بعض، لأنها تثير النفوس وتهيج الدماء » [2] .

ويؤسس مرجليوث شكه من ناحية أخرى على أساس المماثلة بين لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي، متخذاً من هذا التماثل دليلاً على أنَّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي إنما هو وليد مرحلة لاحقة لظهور الإسلام، يضاف إلى هذا أنَّ مرجليوث يلمح ملاحظات تتجلى في طبيعة القصص الديني والألفاظ الإسلامية التي تشيع في الشعر الجاهلي فضلاً عن خلوه من الآثار الدينية الوثنية.

أما عن الشك في الرواية الشفوية فقد سبق لنا تناولها، وأكدنا أنَّ الشعر الجاهلي والصحيح منه بخاصة، قد وصلنا بها وقد أحاط بهذه الطريقة رواة ثقاة وعلماء محققون ومما لاشك فيه أنَّ هناك نصوصاً شعرية وفيرة من الشعر الجاهلي تعبر عن المرحلة الجاهلية، وتدل على أصحابها، ومعبرة عن الواقع الاجتماعي في إطار سياقه التاريخي .

أما عن تماثل لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي أمر يدحضه أنَّ اللغة العربية الموحدة أخذت بالاستقرار والتوحد بوقت غير قصير من ظهور الإسلام، وان الشعراء أخذوا ينظمون قصائدهم بها، كما أنَّ الشعر الجاهلي لا يخلو من مفردات وتراكيب تعبر عن خصائص لهجية معينة، وهذا يعني أنَّ هناك توحداً ليس على مستوى اللغة وحدها، ولكن هناك «مزاجاً حضارياً عاماً قد أخذ منذ أواخر العصر الجاهلي ينتظم هذه البيئة الجاهلية، يقودها إلى التطلع إلى حياة جديدة، وهو مزاج أو قل نقلة حضارية قد قادت إليها ظروف عديدة : سياسية واقتصادية واجتماعية كانت في الحقيقة إرهاصاً بهذا التغير الضخم الذي أحدثه ظهور الإسلام وتمهيداً لـه » [3].

---

١ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٥٦ .

٢ نفسه .

٣ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١١٧ .

وكان الشعر الجاهلي معبراً عن حياة وثنية وعابثة في العديد من نصوصه، فضلا عن تسرب الكثير من الآثار الأسطورية التي هي امتداد لتصورات موغلة في تاريخ الجزيرة العربية .

## ( ٤ )

أما طه حسين فقد أثار ضجة كبيرة بعد صدور كتابه « في الشعر الجاهلي » الذي ألب عليه العديد من الدارسين، فضلا عن المحافظين، لأنهم رأوا فيه طعناً في الدين والعقيدة، وتتجلى بعض ملامح هذا الطعن في تعرضه لشخصيتي إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، وتأكيده أنهما لا يعدوان أن يكونا مجرد شخصيتين أسطوريتين، على الرغم من أنَّ القرآن الكريم قد أشار إليهما وتحدث عنهما يقول طه حسين :« للتوراة أنْ تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أنْ يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن، لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها، ونحن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى»[١].

ومن ملامح الطعن التي أخذوها عليه أيضاً، ما كان يراه طه حسين في شأن القراءات السبع، لأنه يرى أنَّ هذه القراءات ليست «من الوحي في قليل ولا كثير وليس منكرها كافراً ولا فاسقاً ولا مغتمزاً في دينه، وإنما هي قراءات مصدرها اللهجات واختلافها»[٢].

---

١ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ٢٦ .

٢ نفسه، ص ٩٧ .

وقد أعاد طه حسين النظر في كتابه هذا، وفصّل فيه القول في كتابه « في الأدب الجاهلي » وأكد أنَّ « الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم اكثر مما تمثل حياة الجاهليين، ولا أكاد أشك في أنَّ ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي » [١].

وقد تفاوتت آراء الدارسين بين من يرى أنَّ طه حسين قد تأثر بالمستشرق صموئيل مرجليوث وبين من يرى أنَّ عدة أشهر بين صدور بحث مرجليوث « أصول الشعر العربي »وصدور كتاب « في الشعر الجاهلي» لا تؤكد هذا التأثر لأنَّ « تأليف طه حسين لهذا الكتاب قد مر بمراحل معينة لها أهميتها في الكشف عن طبيعة الصلة بين كتابه وبحث مرجليوث، فقد كان مشغولاً بتدريسه للطلاب في شكل محاضرات ظل يرددها على مسامعهم عاماً بعد عام، حتى إذا ما ثبت له صحة ما انتهى إليه من الآراء في هذا الشعر وروايته أذاعها بين الناس » [٢].

ومما لا ريب فيه إنَّ طه حسين كان يطلع بنهم على آراء المستشرقين إلى حد يعرب فيه عن ثنائه وإعجابه الشديد بهم، وفي معرض حديثه عن أحدهم يقول « إني شديد الإعجاب بالأستاذ « هوار» وبطائفة المستشرقين، وبما ينتهون إليه في كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي » [٣].

وهذا يعني أنه يتأثر خطاهم ويستفيد من مناهجهم بعامة ومن مرجليوث بخاصة على الرغم من قصر الفترة بين نشر بحث مرجليوث وصدور كتاب « في الشعر

---

١ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ٦٧ .

٢ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١٣١ . ١٣٢ .

٣ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ١٤٤ .

الجاهلي» لأنَّ هناك تطابقاً وتشابهاً بين تصوريهما، بل نستطيع القول إنَّ طه حسين فصَّل القول في النقطتين الجوهريتين اللتين تعرض لهما مرجليوث وهما :

- إن الأدب الجاهلي لا يصور حياة العرب الجاهلية الدينية والسياسية والاقتصادية ولذلك فإنه من أجل دراسة حياة العرب الجاهلية فإنه لا يرجع إلى الشعر لأنه لا يعبر عن هذه الحياة، ولذلك فهو ينكر أنْ يمثل هذا الأدب الحياة الجاهلية، ولذلك فإنه لا يسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير وإنما يسلك إليها طريقا آخر « في نص لا سبيل إلى الشك في صحته ...(هو) القرآن » [١].
- إن الأدب الجاهلي لا يعبر عن لغة العرب الجاهلية واختلاف لهجاتها، ويستدل على ذلك بقراءة المعلقات ـ مثلا ـ التي هي في حقيقتها لشعراء من قبائل متعددة، ويرى أنها صورة للغة واحدة وليست ذات خصائص لهجية مختلفة، أذ يرى « أنَّ كل شيء في هذه المطولات يدل على أنَّ اختلاف القبائل لم يؤثر في شعر الشعراء تأثيراً ما فنحن بين أثنين : إما أنْ نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان لا في اللغة ولا في اللهجة ولا في المذهب الكلامي، وإما أنْ نعترف بأنَّ هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل، وإنما حمل عليها بعد الإسلام حملا، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى » [٢] .

ولا نريد أنْ نكرر القول في الرد على هاتين النقطتين، فقد سبق أنْ تناولناهما في أثناء حديثنا عن المستشرقين بعامة، ومرجليوث بخاصة، ولكن من المفيد أن نؤكد أنَّ منهج طه حسين كان يفتقر إلى مقومين أساسيين وهما :

- فساد المقدمات التي أرسى في ضوئها تصوراته مما أثر في صحة النتائج . ومما يدخل في هذا السياق تغيير طه حسين للنصوص التي يقتبسها من كتب القدامى لتعضيد وجهة نظره، فهو ينقل عن ابن سلام الجمحي رواية عن أبي عمرو بن العلاء

---

[١] نفسه، ص ١٤٠ . ١٤١ .

[٢] نفسه، ص ٩٦ .

مفادها « ما لسان حمير بلساننا ولالغتهم بلغتنا » [1]وصوابه « ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا » [2] .

- افتقار منهجه إلى استقراء كامل للنصوص الشعرية مما جعل أحكامه أقرب إلى الظن منها إلى اليقين[3] .

ويكرر طه حسين بعض آراء ابن سلام الجمحي ويضيف إليها أخريات، مما لا مبرر لإعادة الحديث عنه أو التفصيل فيه، و كأن طه حسين يتحدث عن أسباب النحل فيرجعها إلى أسباب سياسية ودينية أو يرجعها إلى الرواة أو إلى أثر القصص أو إلى الشعوبية .

---

١ نفسه، ص ٨٣ .

٢ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١/٢٦ .

٣ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ١٠٢ .

# اولية الشعر العربي

حاول الإنسان، في أول نشأته، السيطرة على موارد الطبيعة واستغلالها لصالح احتياجاته، وقد تمكن من اكتشاف الأداة التي أخذت تنمو وتتطور باستخدامها في العمل ثم استدعى التطور « وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان، وهو لم يتطلب تلك الوسائل، بل ساعد على نموها أيضا ... لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات، وليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال » [١].

وكانت اللغة تؤدي وظيفة توصيلية يراد منها إفهام المتلقي، وإيصال الدلالات المراد التعبير عنها، وكان التأكيد على القضايا النفعية يعني أنّ اللغة تشير إلى الدلالات الحسية، مطلقة الأسماء على الأشياء، ولم تكن اللغة في مراحل تطورها الأولى قادرة على تجاوز هذه المسميات إلى تكوين المفاهيم والرموز، ويتأتى هذا لأنَّ الإنسان قد ألفى الأشياء بالتدريج « وأطلق عيها أسماء مأخوذة من الطبيعة، يحاكي فيها أصواتها بقدر ما يستطيع ... وكان ذلك ضرباً من الإيماء يتآزر فيه الجسم والحركات» [٢]وحتى في الحالة التي تشتمل فيها اللغة على بعض الدلالات الجمالية في هذا الطور الحضاري، فإنها لا يراد منها أساسا، الغاية الجمالية، وإنما المراد منها المنفعة وضرورة توصيل الدلالة، لأنه لم يكن « التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائماً، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في أكثر الأحوال. إذ كانت جميع ضروب القول تجري على صورة من الرمز

---

١ احسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص ١٧ .

٢ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٢٨ .

التلقائي وكان التعبير في أكثره مجازياً، والخيال دوما حاضر ليصف عالم الحقيقة ويفسره» [١]

وإذا كانت عناية الإنسان بزخرفة الوعاء الذي يأكل فيه، أو السهم الذي يستخدمه في القتال، قد جاءت متأخرة فلقد استخدم اللغة أول الأمر لمجرد التوصيل والمنفعة، ولم يكن يهدف منها تأدية دلالات جمالية معينة . ومن الجدير بالإشارة أنْ نؤكد فرقاً جوهرياً بين الأدوات التي يستخدمها الإنسان سواء أكانت لغاية نفعية أم جمالية وبين اللغة، في أنَّ اللغة «تختزن سياقاً تاريخياً واجتماعياً أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضوياً، وذهنياً، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها»[٢].

إنَّ هناك نظاماً يحكم قوانين اللغة ويحدد مكوناتها، مهما كانت اللغة بسيطة أو بدائية، ويتحدد بهذه القوانين طبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، غير أنَّ هناك تشكيلاً لغوياً ـ فنياً ـ خاصاً، له قوانينه الخاصة التي لا تخرج عن قوانين اللغة تلك، ذلك أنَّ التشكيل اللغوي الفني يمثل نظاماً خاصاً في بنية اللغة، من حيث استخدام الإيقاع، أو توظيف التصوير، وهذا يعني أنَّ هناك تطوراً في وظيفة اللغة وثراء في طبيعتها وتغيراً في مكوناتها الإشارية، أي أنَّ« التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الأعلام والأخبار إلى الوفاء بوظيفتي التصوير والصياغة » [٣].

واقترنت نشأة الشعر منذ أقدم العصور برحلة العمل الجماعي، سواء أكان في رحلة للصيد، أم لجني الثمار، أو بتأدية عمل لا يمكن أن يؤديه فرد واحد . ان العمل

---

١ ديفيد ديتيشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص١٧ .

٢ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ .

٣ نفسه، ص ٢٣ .

الجماعي يوحد الأفراد ويقلل من تعبها ويقرب من تحقيق هدفها [1]، وقد قاد هذا إلى «التحام حركة الفرد بحركة زميله فكانت قوة إنجاز عملي، لذلك كانت أغنيات البدائيين نداءات، وكان إيقاعهم « تنظيماً » لحركات الأداء العملي »[2].

و تولد من العمل الجماعي محاولات إيقاعية تنتظم بها الكلمات بطريقة معينة لأنَّ هذه الحركات الإيقاعية «تساعد العمل، وتنسق الجهد، وتربط الفرد بفئة اجتماعية . وكل انقطاع في الإيقاع إنما هو ممجوج، لأنه يحدث خللا في عمليات الحياة والعمل وهكذا نجد الإيقاع متمثلاً في الفنون، بوصفه تكراراً لعنصر ثابت، وبوصفه تناسباً و تناظراً » [3].

إذن كان الإنسان بحكم طبيعته الفردية، وبحكم طبيعته الجماعية، يميل إلى التغني مع أداء أفعاله الجماعية بخاصة، سواء أكان نقل حجر كبير، أم جذع شجرة، أم حفر بئر، أم بناء سور، أم في شروعه في الحروب والغارات، فالفعل الجماعي يقتضي إيقاعا معيناً وأصواتاً وكلاماً ينظم وحدة العمل، ويدفع إلى تساوق الفعل وانتظامه . ومن هنا يمكننا القول « إنَّ عملية العمل الجماعي تتطلب إيقاع عمل ينسقها ويساعد هذا الإيقاع ترتيل جماعي ملفوظ إلى حد ما » [4]وبمثل هذه الإيقاعات التي ترافق العمل «يساند الفرد الروح الجماعي حتى وإنْ كان خارج الجماعة »

ان الإنسان في مراحل تطور المجتمع الأولى كان جزءاً من كيان جماعي، وليس بقادر على الخروج عن الجماعة، أو التعبير عما يضادها، لأن الخروج عليها وعلى روابطها يعني نفياً للإنسان عن الجماعة، ومن ثم فناء لوجوده وكيانه، ولابد له أخيراً من التكيف مع الجماعة، والتحرك في ضوء أساطيرها وعقائدها وأفكارها فلقد « كان الساحر

---

١ نفسه، ص ٤٨ .

٢ نفسه، ص ٤٨ .

٣ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٤٢ . ٤٣ .

٤ نفسه، ص ٣٥ .

في المجتمع القبلي البدائي، ممثلا للجماعة وخادما لها بكل ما في الكلمة من معنى وكانت قدرته السحرية تدفعه إلى مجازفة التعرض للموت، إذا لم يستجب مراراً عديدة لتحقيق ما تتوق إليه الجماعة »[1] وقد نشأت الفنون في هذه المرحلة تعبيراً عن حاجات الجماعة، وتلبية لرغباتها وأساطيرها وعقائدها، وكان التعبير الفني يؤدى جماعياً، ولم تعرف الفنون الاستقلال الذي تميز بالعصور اللاحقة، فالمسرحية الإغريقية مثلا نشأت أول أمرها نشأة غنائية جماعية، وتقترن بأبعاد دينية، فهي من ناحية تعبر عن الروح الجماعية التي يؤديها أفرادها جميعا، وتعبر من ناحية أخرى عن طقوس دينية فلقد اقترنت بعيدين دينيين يمجدان اله الخمر والكروم « ديونيزوس» ، وهي طقوس عبادية أسطورية تعنى بحياة ديونيزوس وموته، وقد تمثل موته في جفاف الكرم وذبوله، وتمثلت حياته في عودته إلى النماء من جديد، وكانت الاحتفالات يرافقها ضجيج وفوضى، وتتسم بوحشية وتحلل أخلاق، وكانت تؤدى بوصفها طقوساً جماعية وقد تحولت بمرور الزمن إلى جماعات تؤدي أفعالا يقوم بقيادتها بعض الأفراد وانَّ « هؤلاء القادة هم الذين تحددت شخصياتهم الفنية فيما بعد، وأصبحوا بمرور الزمن بحكم وظيفتهم في الاحتفالات الجماعية، الممثلين الذين انفصلوا عن هذه الوظيفة التمثيلية الجماعية، ليقوموا هم بتمثيل هذه الأناشيد، بدلا من مجرد إلقائها في مسرحيات أخرى لها أصولها وقواعدها الفنية المعتبرة لدى كتاب المسرح ورواده من الشعب اليوناني»[2] .

وجاءت مرحلة حاول فيها الإنسان التعبير عن فرديته، ولكنها حركة في إطار حركة الجماعة، وتتمثل هذه المحاولة في شخصية الساحر الذي يزعم أنه يمتلك خصائص لا يمتلكها سواه، وتتجلى أبرز ملامح السحر في استخدام اللغة بكيفية معينة لتجلب القوى الغامضة التي تحقق الأفعال التي يروم الساحر تحقيقها . ويؤدي الساحر

---

١ نفسه، ص ٥٠ .

٢ ابراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص ١٧٧ .

وظيفة العراف والفنان والشاعر، فهو يعمد إلى خلق النبوءة والكشف عنها، ويستخدم اللغة بكيفية معينة تتجاوز التوصيل المقصود لذاته .

وبقيت آثار الوظيفة السحرية مرافقة للشعر في مراحل لاحقة، ويتجلى ذلك في أثر المدح والهجاء في الإنسان، ولقد كان المدح والهجاء يلعبان دوراً خطيراً في حياة العرب منذ مراحل سحيقة والى يومنا هذا، وهذا يدل على أنَّ ثمة صلة وثيقة بين الشعر والسحر، سواء أكانت هذه الصلة في مراحل نشأة الشعر، أم في الكيفية التي يتضمنها الشعر من التأثير في الناس لدرجة تشبه أثر السحر . ولذلك فليس غريباً أنْ نجد من يؤكد « أنَّ الشعر هو فن من الفنون التي كان يمارسها السحرة في التأثير في مشاعر الناس وكانوا يتخذونه وسيلة من وسائل التأثير في النفوس، لما يستعملونه فيه من كلام مؤثر ساحر يترك أثراً خطيراً في نفس سامعه»[١].

ويؤكد بروكلمان أنَّ الهجاء قبل أنْ يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء « كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير شعري .ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زياً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن »[٢].

ويؤكد هذا ما يذكره الشريف المرتضى في أنَّ الشاعر إذا أراد الهجاء « دهن أحد شقي رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلاً واحدة » [٣] ويعلق أحد الباحثين بأن « حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكأن شاعر الهجاء يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر » [٤] ، وهذه الطقوس تدل على أنَّ فعل الهجاء لا بد أن ترافقه

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،٦٩/٩، وينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي،١٤٦/١

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٤٦/١ .

٣ الشريف المرتضى، امالي المرتضى، ١٩١/١ .

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٩٧ .

حركات وأفعال تؤدي إلى تأثير الفعل . إنَّ الهجاء في هذه الحالة يشبه تماماً الرقية التي يصنعها الساحر، ولابد للساحر من أداء طقوس ترافق الرقية، وبذا يتداخل الأداء الصوتي والحركة الجسمية، تماماً كما لو كان الشاعر الجاهلي يدهن أحد شقي رأسه ويرخي إزاره وينتعل نعلاً واحدة، فالساحر من أجل ان تحدث الرقية مفعولها« يقلد سلفاً الاحتضار من المرض الذي ابتلي به الشخص المعني، فيتمرغ على الأرض، ويصيح متشنجا بشدة، وبذلك وحده، وعقب تقليد دقيق لنتائجه تستطيع الرقية أنْ تفعل فعلها » [1].

ولم يكن الرثاء بعيداً عن أجواء السحر، بل لعله يتنفس في أجواء السحر أكثر من الهجاء، لأنَّ الغاية من المرثية « انْ تطفئ غضب المقتول، وتنهاه أن يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين»[2]وقد أسهمت المرأة في النواح والبكاء مع طقوس ترافق ذلك، ويقال « إنهن كن يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن والنعال والجلود وكن يصنعن ذلك على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام، ولعل في حلق رءوسهن ما يجمع بينهن وبين الهجائين ... وما يشهد بأن هذا الرثاء إنما تطور عن تعويذات كانت تقال للميت وعلى قبره حتى يطمئن في لحده»[3]ومثل هذا ما ينقله ابن طباطبا العلوي من«أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها » [4].

إنَّ هذه التقاليد التي رافقت أداء الهجاء أو المرثية إنما تدل على تداخل السحر بالأسطورة بالشعر، ولذلك ليس غريباً أن تجد من يؤكد « أنَّ الشعراء إنما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة : الشعراء الأوائل، ومن الكهنة، لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشعر

---

١ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٤٠ .

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي ،٤٨/١ .

٣ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٢٠٧ .

٤ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ،ص ٧٣ .

وينشدونه على هيأة خاصة، يلبسون فيه أردية خاصة ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر »[١].

ولقد تطور الشعر العربي من أشكال إيقاعية قديمة، لا نمتلك دليلاً يحدد كيفيتها غير أنَّ حكماً ظنياً يعتمد قاعدة التطور من البسيط إلى المركب يمكنه أن يرجح الإشارة إلى الأشكال الإيقاعية التي تطور عنها الشعر. ويبدو أنَّ الإنسان العربي القديم قد لجأ إلى بعض عبارات موقعة ـ قد تكون ذات طبيعة سجعية أو لا تكون ـ استجابة للحظات انفعالية، ربما تكون مرتبطة بطقوس دينية أو سحرية، أو بكليهما معا، حين كان السحر والفن والدين تلتقي في الخصائص والوظائف، وقد تكون هذه الأشكال الإيقاعية مرتبطة بحالة هياج انفعالي لحادثة، أو موقف قتالي، أو انفعال بفجيعة ميت، أو أداء طقوس هجائية، أو جنائزية، او نحو ذلك .

ويذهب عدد من الباحثين إلى تأكيد أنَّ السجع هو الشكل التعبيري الذي تطور عنه الشعر، فالسجع فيما يرى ـ بروكلمان ـ قد ترقى «إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد يسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس، وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر، وفي الواقع يبدو أنَّ الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة الا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني، أما الأوزان العروضية فلا ريب أنَّ بناءها تم بتأثير فن غنائي وإنْ كان بدائياً »[٢].

ويظهر أنَّ بروكلمان لا يؤكد اقتران السجع هنا بطقوس دينية أو سحرية، في حين أكد ذلك بلاشير و غرونباوم، إذ يرى بلاشير أنه « كان للعرب منذ زمن قديم جداً نثر مسجوع، موقع، ذو صلات وثيقة بالسحر، وقد تكون هذه الطريقة التعبيرية ـ كما يرى

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨٦/٩ .

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

بعضـهم ـ نقطـة انطـلاق الشـعر العروضـي والنظمـي » [1]ويـرى غرونبـاوم أنَّ هنـاك قـوة سحرية في الكلمة أدت إلى شيوع « العزائم » و « الرقى » و« اللعنات » التـي وردت أولاً في كلام مسجع، ثم في سجع موزون وهو شعر الرجز » [2]، إنَّ الشعر من هذا المنظور قد تطور من السجع، وهو « النثر المقفى المجرد من الوزن» [3]، كما يصفه بروكلمان في حين يتصف السجع عند بلاشير « باستعمال وحدات إيقاعية، قصيرة اجمالاً تتراوح بين أربعة وثمانية » [4].

ومن الجدير بالذكر أنَّ « أدونيس » يقسم السجع إلى أنماط متعددة :الأول يكون فيه الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينـه، والثـاني : تكون فيـه ألفاظ الأجزاء المزدوجـة مسجوعة، فيكون الكـلام كلـه سجعاً، والثالث تكون فيه الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربـة المخـارج، إذا لـم تكن من جنس واحد[5].

ولـم يكـن المستشـرقون هـم الـذين انفـردوا بالاعتقـاد بـأنَّ أوزان الشـعر العربـي قـد تطورت من السجع إلى الرجز، بل ذهب بعض الباحثين العرب إلى متابعة هذه التصورات وتأكيدها مع مزيد من التفصيل، إذ يتابع محمد عثمان علي آراء الطاهر أحمد مكي في أنَّ القصيدة الجاهلية بدأت بشيوع العرافة واتخاذ العرافين والمحكمين الكلام المسجوع، ثم

---

١ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٢/١ .

٢ غرونباوم، دراسات في الأدب العربي، ص ١٣٦ .

٣ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

٤ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٣/١ .

٥ أدونيس، الشعرية العربية، ص ١٠ .ويرى جواد علي أنَّ « السجع وإنْ ظهر في عربيتنا كلام موزون مقفى خال من الوزن، إلا انه في الواقع كلام موزون روعي فيه أنْ يكون الشطر الثاني من الجملـة موازيـاً، أي مسـاوياً للشـطر الأول منهـا بحيـث يكـون بوزنـه وبقافيتـه » المفصـل فـي تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٣٧/٩ .

السجع الموزون وسيلة للتعبير عن تنبؤاتهم وأحكامهم، ومن السجع الموزون إلى الرجز ومن الرجز إلى الشعر، وإذا كان السجع أداة الكهان فإنَّ الرجز قد أصبح غناء الحداة حراس القوافل، ثم تطور هذا الرجز فاستعمل في أغراض من الشعر مختلفة » [1].

والحق انَّ هذه التصورات للمستشرقين والعرب إنما هي فروض ظنية، لأننا لا نملك دليلا يؤكد أنَّ العربي قد بدأ بالسجع أولاً، ثم بالسجع الموزون ثانياً، أو أنَّ الرجز قد تطور عن السجع الموزون، ومن ثم تفرعت عنه البحور الشعرية، فقد يكون ما حصل خلاف ذلك، اذ يذهب أحد الباحثين إلى القول بأن بعض القدماء والمحدثين قد زعموا «أنَّ الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وأنه تولد من السجع، مرتبطا بالحداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراها في الصحراء، وقد تولدت منه الأوزان الأخرى غير أنَّ هذا مجرد فرض . وكل ما يمكن أنْ يقال هو أنَّ الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعاً في الجاهلية، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى » [2].

إنَّ ما أميل له وتطمئن إليه نفسي أنَّ هناك أشكالاً تعبيرية ذات طابع إيقاعي هي التي تطورت بمرور الزمن، فتولدت عنها الأوزان العربية . ولعل هذه الأشكال التعبيرية كانت تختلط بأشكال أولية إيقاعية للأوزان العربية، ولعل أوزاناً شعرية عديدة قد ضاعت لم تصل إلينا، لكننا لا نستطيع الجزم، وحتى إمكان الفرض المؤكد بأن الشعر قد تطور وفق سلسلة معينة على أساس تطور منطقي : من السجع، فالسجع الموزون فالرجز، فالأوزان الشعرية الأخرى . ولا نستطيع التأكيد أنَّ الشعر الجاهلي القديم كان محافظاً على الوزن والقافية « إذ من الجائز أن يكون على شاكلة الشعر القديم الذي نظمه الشعراء الساميون، من عدم تقيد بالقافية وبوزن الأبيات، كما نجد ذلك في العبرانية وفي اللغات السامية الأخرى، وإنما كانوا يراعون فيه النغم بحيث يتغنى به، أو بتأثير

---

١ محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص ١٠١ .

٢ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٨٥ . ١٨٦ .

العواطف، بمراعاة نسق الكلام المبني على البلاغة، ولهذا عد السجع نوعاً من أنواع الشعر، لأنَّ في السجع من الوصف والعاطفة والحس ومعالجة الموضوع ما يجعله شعراً، وفي بعضه نغم يجعله صالحاً لأن يتغنى » [1] . ولعل الاستشهاد بخطبة قس بن ساعدة يدل على اختلاط الأشكال الإيقاعية المختلفة، سواء أكانت سجعا، أم سجعا موزونا، أم وزنا شعريا، في خطبة واحدة، يقول :

أيها الناس
اسمعوا وعوا
انظروا واذكروا
من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت
ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج
الا ان أبلغ العظات، السير في الفلوات، والنظر إلى محل الأموات
إن في السماء لخبرا، وأن في الأرض لعبرا
مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون
أرضوا هناك بالمقام فأقاموا أم تركوا هناك فناموا
يا معشر إياد !
أين الآباء والأجداد، وأين المريض والعواد، وأين الفراعنة الشداد ؟
اين من طغى وبغى، وجمع فأوعى، وقال أنا ربكم الأعلى
الم يكونوا أكثر منكم أموالا، وأطول منكم آجالا
في الذاهبين في القـــرون لنا بصـــائـر
لما رأيت مواردا للمـــوت ليس لها مصـــادر
ورأيت قومي نحوها تمضي الأصاغر والأكابر

---

[1] جواد علي ،المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٢٤/٩ .

لا يرجع الماضي إلي ولا من الباقين غابـلر
أيقنت أني لا محالة حيث صار القوم صـائر

أقول لعل هذا يدفع إلى ترجيح التصور الذي أميل إليه، وقد فطن إلى هذا التصور مصطفى عبد الشافي الشورى حيث يقول إنَّ هذه الخطبة تبدأ« بالسجع المتوازن، ثم تتسع الفواصل في بعضها وتتقارب شيئا فشيئا في ترتيب وقع النغمات حتى تصبح الجمل مقاطع متعادلة الطول، متوافقة في موقع النبرات، فتتحول إلى أشطر عروضية تامة وتتحول مواقع السجع إلى قواف سوية، فينتهي الإنشاد بالشعر الموزون كما نفهمه الآن»[1].

إذن يمكننا القول أخيرا إنَّ الشعر قد بدأ « بداية متحررة فلم يكن الإنسان في بادئ أمره بالشعر يتقيد بالوزن والقافية، وإنما كان يميز بينه وبين النثر بالنغم الذي يجعله فيه وبالنبرات التي يخرجها مخارج الغناء، ولهذا تجد المقطوعات الشعرية القديمة التي وصلت إلينا مدونة في كتابات مختلف الشعوب لا تشبه الشعر المعروف، إذ فيه تحرر، وفيه اعتماد على الترنم والإنشاد وعلى فن الإلقاء، أما الاعتبارات الفنية المعروفة، فهي من عمل الشعراء المتأخرين الذين أحلوا الوزن محل الإلقاء، ووضعوا قواعد معينة في نظم الشعر . فلم تكن الأبيات الشعرية في الشعر القديم متساوية، ولم تكن هناك قواف بالضرورة، حتى انك لا تستطيع تمييز القطعة الشعرية عن غيرها إلا بالإنشاد »[2] .

---

١ مصطفى عبد الباقي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص٧٦

٢ جواد علي، المفصل في تارخ العرب قبل الإسلام، ١٢٦.١٢٥/١ .

# الفصل الثاني

# العبث

تؤكد الروايات التاريخية التي رصدت حياة امرئ القيس أنه كان يعيش بعيداً عن البناء الاجتماعي القبلي الذي تحكمه مقومات طبقية، تعلوها طبقة الأحرار، وتقع في قاعها طبقة العبيد، وأنه كان يعيش مع مجموعة من الصعاليك يماثلونه في الحياة والسلوك أي أنَّ امرأ القيس أصبح يعيش خارج إطار الجماعة القبلية، فلقد طرده أبوه لأسبابٍ تتفاوت المصادر التاريخية في تحديدها، إذ يؤكد بعضها أنَّ الطردِ كان بسبب احتراف الشاعر إبداع الشعر، بحجة أنَّ «الملوك تأنف عن ذلك» [1]، أو لأنَّ الشاعر كان لا يُعنى بما يُعنى به فتيان القبيلة «إذ كان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ العرب من طيء وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد، فتصيد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانه، ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير، ثم ينتقل عنه إلى غيره» [2] ويؤكد ابن رشيق القيرواني أنَّ سبب طرد امرئ القيس، ليس لقوله الشعر، وإنما يرجع ذلك لأنَّ الشاعر كان« خليعا متهتكا، شبب بنساء أبيه، وبدأ بهذا الشر العظيم، واشتغل بالخمر والزنا عن الملك والرياسة، فكان إليه من أبيه ما كان ليس من جهة الشعر، لكن من جهة الغي والبطالة، فهذه العلة، وقد جازت كثيراً من الناس، ومرت عليهم صفحا» [3].

وتشير روايات أخرى ـ إن صحت ـ إلى هذا المعنى، فالشاعر «كان عاشقاً لابنة عم له يقال لها عنيزة، وأنه طلبها فلم يصل إليها، وأراد أنْ يتزوجها فلم يقض له حتى إذا كان يوم الغدير ـ وهو يوم دارة جلجل ـ احتمل الحي متقدمين، وخلفوا النساء والخدم والعسفاء، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف عن رجال قومه، فكمن في غيابة من الأرض،

---

١ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٨ / ٦٥ .

٢ نفسه .

٣ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ١ / ٤٣ .

حتى مرت به فتيات فيهن عنيزة، فلما وردن الغدير نحين العبيد عنهن وتجردن، ودخلن الغدير، فخاتلهن امرؤ القيس فأخذ ثيابهن فحملها، وأقسم ألا يعطي جارية فيهن ثوبها حتى تخرج كما هي فتأخذ ثوبها، فأبين ذلك حتى تعالى النهار، وخشين أنْ يقصرن عن المنزل الذي يردنه، فخرجت إحداهن، فوضع لها ثوبها فأخذته، وتتابعن على ذلك حتى بقيت عنيزة، فناشدته أنْ يطرح لها ثوبها فأبى عليها، فخرجت، فنظر إليها مقبلة ومدبرة، فأخذت ثوبها فلبسته »[١] وتابعه الرواة بالاختلاق حتى في تفسير مماته إذ يحكون أنه عشق ابنة قيصر، مما تسبب في وفاته بالحكاية المعروفة .

ولم يقتصر أمر الشاعر على طرده من البناء الاجتماعي بل تجاوز ذلك إلى أمر قتله إذ أمر أبوه أن يُقتل بسبب فجوره وتعهره، ومن الطريف في هذا السياق أنْ نشير إلى بعض ملامح يتماثل فيها امرؤ القيس بأوديب الملك، فكلاهما كان خارجا عن المألوف في تعهره بأمه، أو بنساء أبيه « وكان امرؤ القيس طرده أبوه لما صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقا، فطلبها زماناً فلم يصل إليها، وكان يطلب منها موعداً حتى كان منها يوم الغدير بدراة جلجل ما كان، فقال :

قِفَا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

فلما بلغ ذلك حجراً دعا مولى له يقال له ربيعة، فقال له :اقتل امرأ القيس وائتني بعينيه فذبح جؤذراً فأتاه بعينيه، وندم حجر على ذلك »[٢]، وكذا أوديب الذي دفع به أبوه الملك لايوس إلى راع« عجوز وأمره أنْ يقتله ليتاح له بذلك التغلب على ما دبرته الآلهة من عقاب وكانت الآلهة بالطبع على علم بما يدبر« لايوس » فتدخلت للمحافظة على حياة الطفل وتمَّ لها ما أرادت، إذ تركه الراعي على قمة الجبل بعد أنْ قيده من رجليه وعلقه

---

١ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١١ . ١٣ .

٢ عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ١ / ٣٣١ . ٣٣٢ .

علـى شـجرة، ويحـدث لسبب أو آخـر أن ينقـذ الطفـل مـن المـوت راعٍ آخـر مـن مدينـة أخرى»[1] .

وقد قادت خصوصية الشاعر في حياته وإبداعه، لتجاوزه ما أَلِفه الناس في الحياة وما اعتادوا عليه في الإبداع، إلى القول بخروجه على معطيات متعددة، إذ يشير أدونيس إلى خروج امرئ القيس عن النموذج الأخلاقي، ونموذج المعاني، فأما من جهة خروجه عن النموذج الأخلاقي فيؤخذ عليه « فجوره وعهره، وقيل عن المعنى في شعره حول المرأة بأنـه « معنـى فـاحش »، وبأنـه « قصـد للحبلـى والمرضـع دون البكـر.... مـا فعل هذا إلا لنقص همته » فالزواج من البكر دليل على« علو الهمة » وقد خالف امرؤ القيس هذه القيمة فاتهم بنقص الهمة » [2]. وأما من جهة خروجه عن نموذج المعاني فيشير إلى قصة تحكيم أم جندب زوج امرئ القيس، فلقد « حكمت بينه وبين علقمة، وفضلت علقمة عليه، وقد استندت في حكمها إلى قصيدتين بموضوع واحد وقافية واحدة وروي واحد والى مقياس هو المثال ـ النموذج للأفراس العربية ـ كما يترسخ في ذهنها : الفرس الذي يسرع دون أنْ يزجر ودون أنْ يتعب، وقد خالف امرؤ القيس في وصفه هذه الصورة النموذجية، بينما جاء وصف علقمة مطابقاً لها، وهكذا فضلت علقمة، فالمطابقة مع النموذج هي الأفضل، ولذلك فإنَّ الشاعر الذي يستعيد النموذج أفضل من الشاعر الذي ينحرف عنه أو يشوهه » [3]، وأما من جهة الخروج عن نموذج التعبير فيشير إلى أنَّ امرأ القيس يحيد باللفظة عما وضعت له أصلاً .فكما انه لا يطابق بين المعنى ونموذجه فإنه كذلك لا يطابق بين اللفظة ومدلولها الأصلي ثم انه لا يتقيد بنسق التعبير ... عاب عليه الأصمعي قوله :

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص ٣٠٢ . ٣٠٣ .

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ١ / ٢٠٧ . ٢٠٨ .

[3] نفسه، ١ / ٢٠٨ .

وَأركـــــــــبُ فـــــــــي الـــــــــرّوعِ خَيفَانـــــــــةً

كَسَـــــــا وجهَهـــــــا سَـــــــعَفٌ منتشـــــــرْ [1]

وذلك أنَّ الشَعَر في ناصية الفرس إذا غطى وجهه «لم يكن كريماً » وهذا نقد يفسر اللفظة بمعناها الظاهر الحرفي، وهو قائم على القول بالمطابقة بين اللفظ كدال والمعنى كمدلول» [2] .

إنَّ هذا كله يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم خاص للعبث الذي يتحدد معناه في المعجمات اللغوية في دلالات محددة، إذ يورد ابن منظور أنَّ « العبث مصدر للفعل عبِث ... عبثا : لعب » [3]، ويورد الزَبيدي أنَّ « عبث به كفرح عبثا فهو عابث: لاعب بما لا يعنيه وليس من باله، ... وقيل العبث ما لا فائدة فيه يعتد بها أو ما لا يقصد به فائدة » [4]، وقد يأتي العبث بمعنى الخلط، أو الاستخفاف، عبث بالدين وغيره استخف به، والعبث ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة أو ليس غرضاً صحيحاً لفاعله [5] .

وفي ضوء هذا تتحدد دلالة العبث في المعجمات اللغوية في : اللعب، والخلط والاستخفاف، وكأَنَّ اللعب يمثل فعلا يؤديه الإنسان لإثبات ذاته ومحاولاته أداءه لتحقيق قدر من التخطي والتجاوز، سواء أكان للعب غاية أم كان خاليا من المعنى، كما أنَّ الخلط يعني الغاء لجوانب الثبات والمعقول، أي الجمع والمجاورة بين أشياء لا يمكن

---

[1] الروع : الفزع، الخيفانة : هنا الفرس السريعة الخفيفة، كسا وجهها سعف : أراد الناصية شبهها بسعف النخلة المنتشر : المتفرق .

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ١ / ٢٠٨ .

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث .

[4] الزَبيدي، تاج العروس، مادة : عبث .

[5] ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث، والزَبيدي، تاج العروس : مادة عبث .

الجمع بينها منطقيا وعقليا، أما الاستخفاف فهو التقليل من قيم الاشياء المتعارف عليها، ومن ثم فإنه يمثل شكلا من أشكال المواجهة العاجزة، ومن الواضح أنَّ « اللعب، والخلط والاستخفاف » كلها تعبر عن تجربة ذاتية خاصة .

أما دلالة العبث الفلسفية فإنها لا تكاد تبتعد كثيرا عن الدلالة اللغوية، إذ يصدر عبث الإنسان حين يحس بعجز فعله الإنساني، وتتأتى فلسفة العبث من خلال صراع الإنسان مع أنماط القسر التي تحيط الإنسان وتكتنفه، إذ يعيش الإنسان قدْراً من التمزق إزاء واقعه [١].

إن مفهوم العبث أخذ بالتطور والتبلور مع الوجوديين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، وكان الفيلسوف الدنماركي كيركغارد يؤكد « أنَّ المسيحية هي عبث لأنه ليس من إنسان يستطيع أنْ يدَّعي تبرير مبادئها عقلانياً » [٢]، فالإنسان عند الوجوديين ثائر ضد كل ما يعارض حريته، ويتبدى العبث بوصفه نتيجة لهذا التعارض، أو عن« عدم مقدرة العقل على تفسير الوجود » [٣]، كما أنَّ الحياة هي الأخرى تخلو من أي معنى، وليس بالإمكان تفسيرها أو إخضاعها للمبادئ العقلية والقوانين المنطقية، إنَّ الإنسان يحاول تجاوز ذاته وتجاوز الآخرين في آن، ويشتمل ذلك على تمرد ورفض لكل مألوف، لأنَّ المألوف لا تحكمه أسس وقوانين مبررة عقليا، ومن ثم فإنَّ « الإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعي، فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنه يفقد شيئا، بل على العكس يشعر أن يتحرك ويحيا – ولذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت.

طبيعي أن يتجاوز الإنسان الذي يعيش هذه التجربة، أحكام المنطق العادي ويدخل في عالم يرفض الأحكام التي تكبحه، سواء كانت اجتماعية أو دينية . ويكون

---

١ ينظر : معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص ٥٧٩ .

٢ نفسه .

٣ نفسه .

جموحه قويا بقدر ما يكون الكبح قويا . ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحرية يكون الجموح بالضرورة فوضى، فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة . وهكذا يكون المجون تعويضا عن غياب الحياة. بل يصبح هو نفسه الحياة » [١].

ويمكننا القول بمفهوم عام « للعبث »، لأنَّ دلالته وبعض مكوناته قديمة، ترجع إلى أعماق التاريخ لدى الفلاسفة والأدباء « ففي الفكر القديم تكلم الأبيقوريون عن الآلهة التي تدير ظهرها للناس، إذ إنَّ أمامها أعمالاً أهم من الاهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم أما الشعراء فلقد عبر العديد منهم عن تجربة العبث، تجربة اللامعنى الكامل للحياة، فشكسبير مثلا يقول في مسرحية « مكبث » الحياة قصة يرويها معتوه، مليئة بالضجيج والغضب وتخلو من كل معنى » [٢] .

إن هناك تصوراً عاماً يكتنف مفهوم العبث ويحدد أبعاده ويتجلى بخلو« الحياة من أي معنى، وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية ولقوانين ثابتة بين طموحات الإنسان وواقع الحياة ليس هناك أي انسجام »[٣]، إنَّ هذا التصور يتجلى ـ كما أشرنا ـ عند الأبيقوريين، والوجوديين مثل كيركيغارد وسارتر، وكما تبلور عند البير كامو الذي وصل مفهوم العبث لديه إلى درجة من النضج، بحيث أخذ يدل على البطلان المنطقي لأي فكرة كانت [٤].إن العبث ليس فكرة ذهنية مستقلة عن الوجود الإنساني وأفعاله، ولكنه جزء من ممارسته في الحياة، لأنها تهدف فيما تهدف إليه تجاوز الذات إلى حد إنكارها بالانتحار كما يؤكد ذلك

---

١ أدونيس، الثابت والمتحول، ٢ / ١١٤ .

٢ معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص ٥٧٩ .

٣ نفسه .

٤ ينظر : يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص ٢٨ .

البيركامو في قوله « فإذا كنا لا نؤمن بشيء، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأي شيء » [1].

ومن يتتبع حياة امرئ القيس وشعره يجد أنه يصدر عن « أنا » متضخمة تكتنفها الحرية من ناحية، والتمرد من ناحية ثانية، وتحقيق اللذة من ناحية ثالثة، وكأَنَّ « الأنا » تقع في قلب « مثلث » تمثل أضلاعه هذه المكونات الثلاثة، إنَّ هذه المكونات ـ الحرية، والتمرد، وتحقيق اللذة ـ تعبر عن تجربة فردية خاصة ومن ثم فإنها تعضد هذه « الأنا » التي يصدر عنها الشاعر، فالحرية وممارستها والتعبير عنها لا يعدو في جوهره أن يكون عملاً فردياً، كما أنَّ التمرد، هو الآخر، يعبر عن هذه الخصوصية في إحداث الفعل وإيقاعه في الواقع، وعلى الرغم من أنَّ للحرية وللتمرد أبعاداً قد يدلان بها على تجاوز فردية الشاعر وخصوصيته، ولكنهما ـ في الحقيقة ـ لا ينفكان في جوهرهما عن إحداث الفعل الفردي وتحقيق اللذة، وبخاصة في مجالها الحسي الجنسي، فإنها أكثر تعبيراً عن خصوصية الشاعر وفرديته .

وقد دفعت هذه المكونات الشاعر ليعبر عن نزعة إباحية تحاول تحقيق اللذة من أي وعاء أتت، وكأَنَّ الشاعر يهدف إلى تحقيق وجوده وذاته من خلالها جميعا، ويؤكد في الوقت نفسه أنَّ الحياة تخلو من أي معنى، وأنها لا تخضع لأية قواعد أو قوانين عقلية بمقدار ما تخضع لهذه الرغائب الفردية بأبعادها المتعددة .

ومن المظاهر التي تتبدى في شعر امرئ القيس في هذا الإطار العام للعبث تكرار مفردات لها دلالتها العميقة في الكشف عن هذه النزعة، وتظهر فرديته وخصوصيته بجلاء، وهذه المفردات هي : اللهو، والتمتع، واللذة، يقول امرؤ القيس [2]:

---

١ البير كامو، الانسان المتمرد، ص ١٠ .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١٣ .

وبيضـــــةِ خِـــدرٍ لا يُـــرامُ خباؤهـــا

تَمتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجـلِ [1]

ويقول :

ألاَ زَعَمَـــــتْ بَسبَاسَـــــةُ اليـــومَ أَننـــي

كَبِـــــــرتُ وألاَّ يُحســــــنُ اللهــــــوَ أمثـــــــالي

كَـذِبتِ، لقــد أُصْــبِي علــى المــرءِ عِرسَـــهُ

وأَمنـــــعُ عِرسِـــــي أن يُـــزَنَّ بهـــا الخَـــالي [2]

وَيَـــا رُبَّ يَـــومٍ قَـــدْ لَهـــوتُ وَلَيلـــةٍ

بآنـسةٍ كأَنَّها خَطُ تِمِثالِ [3]

ويقول :

---

1. بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها البالخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .
2. أصبي : أذهب بفؤادها، يزن : يتهم، الخالي : الذي لا زوج له .
3. امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ٢٨ . آنسة : أي أمرأة ذات أنس، خط تمثال : أي نقش صورة .

كَـــــــأَني لَـــــــمْ أركـــــــبْ جَـــــــواداً للـــــــذّةٍ

ولـــــــم أَتبطَّـــــــنْ كاعبـــــــاً ذاتَ خَلخَـــــــالِ[1]

ويقول :

تَمَتَّـــعْ مـــن الـــدُّنيا فإنـــك فـــانِ

مـــــــن النَّشَـــــــوَاتِ والنســـــــاءِ الحِســـــــانِ[2]

إنَّ هذه المفردات الدالة قد اقترنت بتعبير الشاعر عن فرديته وخصوصيته، سواء أكان ذلك من خلال الضمائر المتصلة بالفعل مثل: « تمتعت » و « لهوت » أم من خلال السياق الذي يحيط هذه الدلالات، وهو سياق يعبر عن هذه الفردية، ويقيم الشاعر علاقة بين الشيخوخة والعجز من ناحية والصبا والفعل من ناحية ثانية، وتتجسد ملامح القوة والفتوة والفعل في الجانب الحسي الجنسي بخاصة، كما أنَّ هذا يتحقق في بعدين: لذة الفروسية ، ولذة العلاقة الجسدية بالمرأة، وهي شأنها شأن كل متعة لا بد أن يغتنمها الشاعر مادامت النتيجة الفناء، إنَّ الشاعر يدفعه ـ هنا ـ الإحساس بالفناء والتلاشي وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر يهدف إلى الانتشاء في هذه الدنيا .

ولم يقتصر الأمر على المفردات الدالة، بل تجاوزه إلى قصائد تشتمل ضمناً عليها من خلال أفعال يؤديها، وتتجلى فيها الفردية والخصوصية بجلاء، يقول امرؤ القيس:

---

١ نفسه، ص ٣٥ . أتبطن : أي جعلت بطني عليها .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ٨٧ .

سَـــــمَوتُ إليهـــــا بَعـــــدما نـــــامَ أهلُهـــــا

سُـــمُوَ حَبـــاب المـــاءِ حَـــالاً علـــى حَـــالِ [1]

فَقَالـــــــتْ : سَـــــباكَ اللّهُ إنـــــكَ فاضِـــــحِي

أَلســـتَ تَـــرَى السُّـــمارَ والنـــاسَ أحـــوالِ [2]

فَقلـــــــتُ : يَمـــــينَ اللهِ أَبـــــرحُ قاعـــــداً

ولـــو قَطَّعُـــوا رأسِـــي لَـــديكِ وأَوصـــالِي[3]

حَلَفـــــتُ لهـــــا بـــــاللهِ حَلفـــــةَ فـــــاجرٍ

لنـــامُوا فمـــا إنْ مـــن حَـــديثٍ ولا صَـــالِ [4]

---

١ سموت : نهضت، حباب الماء : طرائقه .

٢ سباك الله : باعدك وفضحك .

٣ يمـين الله أبـرح : أي لا أبـرح، الأوصـال : جمـع وُصـل، وهـو كـل عضـو ينفصـل عـن الآخر .

٤ فاجر : كاذب، الصالي : الذي يصطلي بالنار .

وَصِـــرنا إلـــى الحُســـنى ورقَّ كَلامنُـــا

وَرُضْـــــــــتُ فَـــــــذلَّتْ صَعبـــــــــةً أَيَّ إذلالِ [1]

فأصـــبحتُ مَعشـــوقاً وأَصبـــحَ بَعلُهـــا

عليـــــه القَتَـــامُ ســـــيءَ الظــــنِ والبـــالِ [2]

ويقول:

نـــــــزيفٌ إذا قَامـــــــتْ لوَجـــــــهٍ تَمايَلَـــــــتْ

تُراشِـــــي الفـــــؤادَ الـــــرخصَ أَلاَّ تَخَتَّــــرا [3]

أَأَســــــماء أَمســـــى وُدُّهـــــا قـــــد تَغَيـــــرا

سَنُبـــــــدلُ إنْ أبـــــدلَتْ بالـــــــودِ آخــــــرا [4]

وعلـى الـرغم مـن أنَّ امـرأ القيس يؤكـد أهميـة الخمـر بوصـفها إحـدى المتـع، فإنـه انصرف باتجاه المرأة كثيراً، و كأَنَّ نزعته العابثة تتحقق أبعادها :حرية، وتمرداً، وتلذذاً من خلال المرأة، وفي ضوء هذا تمثل المرأة عنده غاية يتحقق وجوده وذاته عبرها، غير أنَّ

---

١ وصرنا إلى الحسنى : أي إلى ما نحب، رُضت : لينت .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ٣١ .القتام : الغبار .

٣ النزيف : السكران، الوجه : ما يتوجه اليه، تراشي تعطي الرشوة، التختر : الفتور والكسل .

٤ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ٦١ .

هذا لا يشبع إلا رغائب جسمية، وتضخيم ذات تتجلى من خلالها أبعاد نرجسية فقصائده يتجلى فيها الشاعر « وقد أغرى المرأة وأدرك منها غاية، فهي متيمة به، مقبلة عليه، يلقاها حيناً بالشوق والمودة، وحيناً آخر، يتواقع معها تواقع فحش وفجور يصرّح به وبعلته عبر إطار من الواقعية السافرة »[1]، ومما يؤكد هذا تلك القصص الفاحشة التي يتباهى الشاعر بها، إضافة إلى تغزله بالعديدات، فهو لا يستقر على واحدة، إذ يطفح ديوانه بالعديد ممن تغزل بهن، وهو لا يقتصر على الباكر، بل يتجاوزها إلى ذات البعل والمطفل، مما دفع باحثاً إلى القول :إنه كان « إباحياً، تبع نساء، يتنقل فيهن، وأنه كان ينظر إلى المرأة نظرة مادية تغلب عليها المتعة العابرة،كأنها أداة من أدوات اللهو، يستكمل بها عدة المجون والتهتك » [2]، وإذا كان الحب عند الشاعر العذري غاية تتجسد فيها: العفة والتوحد، والديمومة [3]، أي العلاقة العفيفة بين العاشق والمعشوق، وكونها الحبيبة الوحيدة التي لا يتجاوزها إلى غيرها، ومن ثم ديمومة هذا الحب حتى موت العاشق، فإنَّ الحب عند امرئ القيس الوجه الآخر المضاد لرؤية العذري، إذ تتجسد فيه المادية والحسية، وتعدد الحبيبات، وكون الحب عارضاً وطارئاً، ولذلك فإنَّ امرأ القيس لا يحب المرأة لذاتها، أو لشوق يدفعه إليها، وإنما يحبها لأنها تحقق له رغبة عارضة هي إرواء لذته فالحب لديه «نشوة عابرة يتبعها شعور بالمرارة يدفع إلى اقتناص نشوة أخرى، إنه لذة تَعِدُ بإرواء ظمأ لكنها لا تروي أبداً...والجنس كلذة خالصة يتضمن إنكار الآخر كشخص، ولا تعود المرأة في هذا المنظور إلا واحة وراحة للعاشق، فالعاشق هنا يبقى في حدود أناه، وفي حدود إرواء نهمه الجنسي، ولذلك لا يصل إلى المرأة، ولا يصل إلى الكون من خلال المرأة وهكذا حين يصور لنا شعر امرئ القيس كيف تفلت منه المرأة يصور لنا في الوقت

---

١ ايليا الحاوي، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ص ٣٨ .

٢ نفسه، ص ٥ .

٣ لمزيد من التفصيل، ينظر : شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٢٨٧ . ٢٨٨ .

ذاته كيف يفلت منه الوجود، فحين يحول الرجل المرأة إلى وسيلة للذته، ولا ينفصل عنها كآخر وحسب، وإنما ينفصل كذلك عن الكون » [1] .

ويدعم هذا حالات المجون التي كان يتباهى بها امرؤ القيس في معلقته ولاميته بخاصة، فهو لا يأسر قلب الفتاة البكر، بل يأسر قلب المتزوجة والمرضع، وكان يقتحم العقبات من أجل تحقيق بغيته، فهو يتجاوز حراساً لو ظفروا به لقتلوه :

وبيضـــــةِ خِـــــدرٍ لا يُـــــرامُ خباؤهـــــا

تَمتّــعتُ مــن لهــوٍ بهــا غيــرَ معجـــلِ[2]

تجـــــــاوزتُ أحراســـــــاً وأهـــــــوالَ مَعشـــــــرٍ

علـــــيَّ حـــــراصٍ لـــــو يُشِـــــرّون مَقتلـــــي [3]

وفـي ضـوء هذا فإن اللذائذ بغية امرئ القيس، فأخذ يعبُّ منها متتبعاً مظانها ومتقلباً في جنباتها، فنراه لاهياً ماجناً تتعدد حبيباته، ويلهث وراء المتعة سواء أجاءت من قريبـة لـه أم مـن بعيـدة، ولا يردعـه رادع، إنَّ امـرأ القـيس مـنح نفسـه « حريـة » تجـاوزت المألوف، وكسرت المعتاد. إنَّ عبث امرئ القيس لا يصدر عن موقف تأملي عميق للحياة والوجـود، أي أنـه ليسـت هنـاك قضـية وجوديـة أو فكريـة ملحـة أملـت عليـه هـذه النـزعة العابثة، غاية ما في الأمر أنه أعطي ذاته المتضخمة زمام الأمر فتحركت به نحو ما هي راغبـــة فيـــه، إنَّ امـــرأ القـــيس فـــي علاقتـــه بـــالمرأة لا يشـــغله الحـــب وإنمـــا هـــي

---

١ أدونيس، الثابت والمتحول، ١/ ١٥٣ .

٢ بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها البالخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .

٣ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١٣ . يشرون : يظهرون .

« مسألة لذة وامتلاك لما يحقق هذه اللذة . المرأة هنا وسيلة وهي إذن شيء يمتلك، أي أنها شيء يستهلك ...إن امرأ القيس لا يبحث عن امرأة يحبها وإنما يبحث عن السيطرة والامتلاك »[1]، وإذا صحَّ ما نقله عنه الرواة بشأن وصية أبيه الذي أوصى أن يعطى حامل وصيته دروعه وأسلحته لمن لا يجزع من أبنائه، فجزع أبناؤه جميعا « حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النرد، فقال له :قُتل حجر، فلم يلتفت إليه، وأمسك نديمه، فقال له امرؤ القيس: اضرب فضرب حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك، ثم سأل الرسول عن أمر أبيه كله فأخبره، فقال الخمر والنساء حرام حتى أقتل مائة من بني أسد وأجز نواصي مائة »، مما يدل على أنه كف عن حالة العبث التي عاشها بعد أنْ علم بمقتل أبيه، وأنَّ حالة العبث على الرغم من أصالتها فيه لم تكن مؤسسة على تصور تأملي عميق .

أما الأعشى فلم يكن العبث عنده قائماً على رؤيةٍ مسبقة أو معضلة وجودية يعاني منها، ولكنه أرسل نفسه على سجيتها نحو متع الحياة، وهي تنحصر لديه في إطاري الخمرة والمرأة، وهما يمثلان لديه وجوده وحياته .

ويتكئ الأعشى على مغامرات غرامية لا تختلف في مضمونها عن غراميات امرئ القيس، ويعمد في تصوير ذلك على القصة الشعرية، إذ يكون الشاعر مفتوناً بفتاة صغيرة، ويرسل من أجلها رسولاً خاصاً، ثم يتجه بعد ذلك إلى زيارتها، ويسهب في وصف مغامرته تلك، يقول :

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص ٤٧ .

وَلَقَـــــــــدْ غَبَنـــــــــتُ الكَاعِبـــــــــا

تِ أَحـــــــظُّ مـــــــن تَخْبابِـــــــــها[1]

وأَخُـــــــــونُ غَفلَـــــــــةَ قَومِـــــــــها

يَمشُـــــــــونَ حَـــــــــولَ قِبابِـــــــــها

حَـــــــــذَراً عَليهـــــــــا أنْ تُـــــــــرى

أَو أنْ يُطـــــــــافَ بِبابِـــــــــها

فَبَعَثـــــــــتُ جِنِّيّـــــــــاً لنـــــــــا

يَأَتـــــــــي بِـــــــــرجعِ خِطابِـــــــــها[2]

فَمَشَـــــــــى ولَـــــــــمْ يخـــــــــشَ الأَنِيـــــــــ

ـــــــــسَ فَزَارَهـــــــــا وَخَـــــــــلا بِهـــــــــا

فَتَنازَعـــــــــا سِـــــــــرَّ الحَدِيـــــــــ

ـــــــــثِ فـــــــــأَنكَرَتْ فَنـــــــــزا بِهـــــــــا[3]

---

١ الكاعب : الفتاة في أول بلوغها، أحظ : أطلب الحظ، التخباب : الفساد .

٢ الجني : الرسول الفطن، الخطاب : الرسالة .

٣ نزا بها : أذاع سرها وذكرها به .

عَضِـــــــــــبُ اللِّسَـــــــــــانِ مُـــــــــــتَقِّنٌ

فَـــــــطِنٌ لِــــــــمَا يَغْنَـــــــــى بِهـــــــــا[1]

صَـــــــــــــنَعٌ بِليـــــــــــنِ حَدِيثِـــــــــــــها

فَـــــــــــدَنَتْ عُـــــــــــرَى أَسبَابِــــــــــــها

قَالـــــــــــتْ : قَضَـــــــــــيتَ قَضِيـــــــــــةً

عَـــــــــدْلاً لَنَـــــــا يُرضَـــــــــى بِـــــــــها

فأَرادَهَــــــــــــا كَيــــــــــفَ الدُّخُـــــــــــو

لُ، وَكَيـــــــفَ مَـــــــا يُـــــــؤتَى بِـــــــها

فــــــــي قُبَّــــــــةٍ حَمـــــــــرَاءَ زيَّـــــــــــ

ـــــــــــنَهَا إئــــــــــتلاقُ طِبابِـــــــــــها[2]

وَدَنــــــــــــا تَسمَّعُـــــــــــــهُ الـــــــــــى

مــــــــا قَــــــــالَ، إذ أَوصَـــــــــى بِـــــــــها

إنَّ الفَتَـــــــــــــــاةَ صَغيـــــــــــــــرةٌ

غِـــــــرٌ فـــــــلا يُسْـــــــدى بِـــــــها[1]

---

١ عضب اللسان : سليط اللسان .

٢ الائتلاق : التناسق، الطباب : القناطر ومفردها طبة .

ويستكمل الأعشى مغامرته هذه باقتحامه خيمتها، ويتمم ذلك بحديثه عن الخمرة، و كأَنَّ الخمرة والمرأة وجهان لمتعة واحدة عند الأعشى، يقول :

وَإذا لَنَـــــــــــــا نَـامُــــــــــــــــــــورَةٌ

مَرفُــــــــــــــوعَةٌ لِشَرَابِـــــــــــــــــــها [2]

وَتَظَـــــــــــــلُّ تَجْـــــــــــرِي بَيْنَنَــــــــــــا

وَمُفـــــــــــــدَّمٌ يســــــــــــــقي بِـــــــــــــها [3]

هَــــــــــــــزِجٌ عَليـــــــــــهِ التَّوْمَتَـــــــــــا

نِ، إذا نَشَــــــــــــاءُ عَـــــــــــدَا بِهـــــــــا [4]

إن متعة الأعشى تتحقق من خلال التلذذ بهذين البعدين، في إطراب موسيقي يتجلى من خلال بعدين، مجزوء الكامل بإيقاعه الراقص، وحرف اللين « الألف » الذي كثر في قافية القصيدة، فالقصيدة ذات وصل بالألف، ومردفة بالألف، وقد أسهم هذا كله في تحقيق توازن بين تجاريب الغزل والخمرة والإيقاع .

ويصل عبث الأعشى حداً يجاهر فيه بلهوه وعبثه، يقول :

فَقَـــــــد أُخــــــــرِجُ الكَاعِــــــــبَ المُســـــــتَرا

ةَ، مِــــــــنْ خِـــــــــدْرِها وأُشَـــــــيعُ القِمَـــــارا [1]

---

١ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٦ . ١٧ . الغريرة : الفتاة في أول صباها.

٢ النامورة : وعاء الشراب.

٣ المفدم : الأبريق .

٤ الهزج : صاحب الصوت المبحوح، التومتان : القرطان المعلقان في الأذن.

وَذَاتِ نَـــــــــــوافٍ كَلــــــــــونِ الفُصُــــــــــو

صِ، بَاكَرْتُهـــــــا فادّمَجــــــــــتُ ابتكـــــــارا[2]

وتمثل الخمرة متعة الشاعر يعاقرها، لأنها لذته، ويشرب الكأس، ويتداوي من الأولى بأختها، يقول :

وَكــــــأَسٍ شَرِبـــــــتُ عَلــــــى لَـــــذَّةٍ

وأَخـــــرَى تَـــــداويتُ مِنهـــــا بِـــــها

لِكَـــــي يَعلـــــمَ النَّـــــاسُ أَنِّـــــي امـــــرُؤٌ

أَتيـــــتُ المَعِيشـــــةَ مـــــن بَابِـــــها

كُمَيـــــتٍ يُـــــرَى دُونَ قَعْـــــرِ الإنـــــا

كَمِثـــــلِ قَـــــذَى العَـــــيْنِ يُقْـــــذَى بِهـــــا[3]

وَشَـــــاهِدُنا الـــــوَرْدُ واليَاسَمِيـــــ

ـــــنُ، والمُسْـــــمِعاتُ بِقُصَّابِـــــا[4]

---

1 المستراة : المنتقاة .

2 الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٧٣ . ذات نواف : الخمرة، الفصوص : جمع فص، وهو الحجر الكريم .

3 الكميت : الخمرة المائلة إلى السواد .

4 المسمعات : المغنيات، قصابها : النافخون في مزاميرها .

وَمِزْهَرُنَـــــــــا مُعْـــــــــمَلٌ دَائِـــــــــمٌ

فَـــــــأَيُّ الثَلاثَـــــــــةِ أَزْرَى بِــــــــــها [1]

تَـــــرَى الصَـــــنْجَ يَبكَـــــي لَـــــهُ شَجْــــوَهُ

مَخَافَـــــــة أَنْ سَـــــوفَ يُـــــدْعَى بِهــــــا [2]

مَضَـــــى لِـــــي ثَمَـــانُونَ مِـــــنْ مَوْلِـــــدي

كَـــــــــذلكَ تَفْصِـــــــــيلُ حُسَّابِـــــــــــها

فَأَصْـــــــبَحتُ وَدَّعـــــــتُ لَهْـــــــوَ الشَّبَـــــا

بِ، والخَنْدَرِيـــــــــــسَ لأَصْـــــــــحابِها [3]

إنَّ الأعشى كان يبدأ بالغزل أولاً، ثم يعرج إلى الخمرة ثانياً، ومن ثم ينتقل إلى الغرض الشعري الذي يرومه .

ومن مظاهر فتنة الأعشى بالخمرة أنه كان يصف لونها ورائحتها، يقول :

وَكـــــأَسٍ كَعَـــــينِ الــــدِّيكِ بَـــــاكَرتُ حَـــــدَّهَا

بِفِتْيَـــــــانِ صِـــــــدقٍ والنَـــــــوَاقِيسُ تُضْـــــرَبُ [1]

---

١ المزهر : العود، أزرى :أعاب .

٢ الصنج : من آلات الطرب .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٢٩ . ٣٠ . الخندريس :الخمرة.

سُـــــــلافٍ كـــــأَنَّ الزَّعْفَـــــرَانَ، وَعِنـــــدَمَا

يُصَـــــفَّقُ فـــــي نَاجُـــودِهَا ثُـــمَّ تُقْطَـــبُ[2]

لَهَـــا أَرَجٌ فـــي البَيْـــتِ عَـــالٍ كَأَنَّـــما

أَلَـــمَّ بِـــهِ مـــن تَجْـــرِ دَارِيـــنَ أَرْكَـــبُ [3]

ويقول :

وَكَـــأَسٍ كَمَـــاءِ النَّـــيِّ بَـــاكَرْتُ حَـــدَّها

بِغِرَّتِهَـــا إذْ غَـــابَ عَنِّـــي بُغَاتُـــها[4]

كُمَيْـــتٍ عَليهَـــا حُمْـــرَةٌ فَـــوقَ كُمتـــةٍ

يَكَـــادُ يُفَـــرِّي المســـكَ مِنهَـــا حَمَاتُهَـــا[5]

ومن الجدير بالذكر استكمالاً للتصور أن نعقد مقارنة مع شاعرجاهلي آخر ـ طرفة بن العبد ـ لم يكن العبث لديه مجرد نزعة دفعته إليها « أنا » متضخمة فحسب وإنما دفعه لذلك تأمل لطبيعة الوجود والحياة، ويظهر أنَّ قلق الشاعر إزاء الموت وتأمله

---

١ كأس كعين الديك : صافية كل الصفاء .

٢ السلاف : أول الخمر، الناجود : إناء الخمر .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣١ . ٣٢ .الأرج : رائحة الطيب، التجر : التجارة، دارين : بلدة في البحرين تنسب إليها الخمرة الجيدة .

٤ ماء النّي : ماء اللحم الذي لم يطبخ ويشبه لونه بلون الخمر، الغرة : البغتة .

٥ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣٥. الكميت : الخمرة المائلة إلى السواد، حماته : حرارتها.

إياه قد دفعه إلى موقفه العابث، والفرق بين امرئ القيس وطرفة بن العبد أنَّ كليهما يلتقيان في ضرورة التمتع بلذائذ الحياة، غير أنَّ طرفة بن العبد يفوق امرأ القيس في قلقه وتأمله، ومن ثم يتجاوزه في عرض المعضلات التي تعترض حياته، وليس غريباً على طرفة بن العبد أنْ يتأمل الموت، وهو في حساسية شاعر، فلقد وُلِدَ طرفة يتيماً « أي أنه فجع بفاجعة الموت، وهو حدث فساء ظنه بحكمه الحياة والموت، وأن فكرة الموت ولجت إلى ضميره بعقدة العدم والعبث واللاجدوى » [1]، فقد لاحظ طرفة بن العبد أن قبور الناس تتماثل بعد الموت، فلا فرق بين قبر الكريم وقبر البخيل، مادام الموت نهاية الرحلة، ولما كان الأمر كذلك فلماذا يبخل الإنسان ؟ ولماذا لا يستمتع بلذائذ الحياة ؟ يقول :

أَرَى قَبْــــــرَ نَحَّـــــــامٍ بَخِيــــــلٍ بِمالِــــــهِ

كَقَبْــــرِ غَــــوِيٍّ فــــي البَطالــــةِ مُفسِــــدِ [2]

تَــرَى جُثْــوَتَينِ مِــنْ تُــرَابٍ عَلَيهِمَــا

صَـــفَائحُ صُـــمٍّ مـــن صَـــفيحٍ مُنــضَّدِ [3]

أَرى المَـوْتَ يَعْتـامُ الكـرَامَ وَيَصطـفَى

عَقِيــــلَةَ مَــــالِ الفَاحِــــشِ المُتَشَــــدِّدِ [4]

---

[1] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٢٣٧ .

[2] النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

[3] الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

[4] يعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

أرى العَـــيْشَ كَنـــزاً نَاقِصَـــاً كُـــلَّ لَيلَـــةٍ

وَمَـــا تَـــنقُصُ الأَيَـــامُ والدّهـــرُ يَنْفَـــدِ

لَعَمْـــرُكَ ! إنَّ المَـــوْتَ مَـــا أَخطَـــأَ الفَتَـــي

لَكَـــالطّوَلِ المُرخَـــى وثِنْيَـــاهُ باليَـــدِ [1]

إنَّ هناك علاقة بين الحياة والزمن والموت، فالحياة لدى طرفة تمثل كنزاً، ويمثل الكنز قيمة كبرى تعتريها حوادث الزمان بالنقصان، وكلما مر يوم فقد الكنز قسماً منه حتى يفنى، ولذا فإن حركة الزمن تعبث بالحياة، وتحيلها إلى فناء، وهذا الإحساس بالضياع والفقدان الذي يفعله الزمن يدفع إلى استغلال الكنز قبل أن يفنى من أيدي الناس إذ ليس الزمن إلا طريقاً تقود إلى الموت، فالقلق إزاء الموت وخوفه من نهايته المحتومة دفعته إلى اللهو والعبث، مما دفع ناقداً إلى القول: بأن أسى الشاعر « ميتافيزيقي فلسفي ... فليس ثمة شيء ذا قيمة ما دام الموت يحيله، ولقد ترددت فكرة الموت في معلقته جميعا حتى يخيل إلينا أنه كان يتراءى له أبداً في قعر الكأس، وأنه لم يكن يدمن على شرب الخمرة إلا للتهرب من مواجهة جمجمة العدم » [2]، ويبدو أنَّ دافع الموت كان يفيض من ثنايا ثالوثه المقدس : الخمرة، والجنس، والفروسية، يقول :

وَلَـــولا ثَـــلاثٌ هُـــنَّ مِـــنْ عِيشَـــةِ الفَتَـــى

وَجَـــدِّكَ لَـــمْ أَحْفِـــلْ مَتَـــى قَـــامَ عُـــوَّدي [3]

---

١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠ . ٩١ . الطول : الحبل، ثنياه : طرفاه .

٢ ايليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٥٧ .

٣ وجدك : أي وعمرك، لم أحفل : لم أبال، عودي : من يحضرني في مرضي .

فَمِـــــنهُنَّ سَـــــبْقِي العَـــــاذِلاتِ بِشَـــــرْبَةٍ

كُمَيْـــتٍ مَتَـــى مَـــا تُعْـــلَ بالمَـــاءِ تُزْبِـــدِ [1]

وَكَـــرِّي إذا نَـــادَى المُضَـــافُ مُحنَّبـــاً

كَسِـــــيدِ الغَضَـــــا نَبّهتـــــهُ المتـــــوَرِّدِ [2]

وَتَقْصـــــيرُ يَـــــوم الـــــدَّجنِ والـــــدَّجنُ معجِـــــبٌ

ببَهْكَنَـــــةٍ تَحـــــتَ الخِبـــــاءِ المُعَمَّـــــدِ [3]

كَـــرَيمٌ يُـــروّي نفسَـــهُ فـــي حَياتِـــهِ

سَـــتَعلمُ إنْ مُتنَـــا غَـــدَاً أيّنـــا الصَـــدِي [4]

وقد يبدو مألوفاً أن يعاقر الجاهلي الخمرة، ولكنها عند طرفة ابن العبد تمثل إحدى اللذائـــذ التـــي تحقـــق وجـــوده، وتثبـــت « أنـــاه » المتضـــخمة، إذ تتحول الخمرة من كونها شرابا يسكر إلى غاية تمتع الإنسان وتحقق أمانيه وأحلامه .

أما التواصل مع المرأة فإن الشاعرين ـ امرأ القيس وطرفة ـ يلتقيان فيه على نحو من الأنحاء، لأن التواصل مع المرأة يشبع لذة فيهما، ويحقق وجودهما الذاتي، غير أنَّ

---

١ كميت : خمر تضرب إلى السواد .

٢ كري : عطفي، المضاف : الخائف، المحنب : الفرس في يده انحناء.

٣ الدجن : الغمام، البهكنة : الفتاة التامة الخلقة .

٤ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٨٧ . ٨٩ يروّي نفسه : أي من الخمر، الصدي : العطشان .

فرقاً جوهرياً بين الشاعرين، لأن طرفة بن العبد يصدر عن نظرة تأملية كان الموت دافعاً إليها ولم يكن هذا جليا عند امرئ القيس، « إنَّ طرفة ذو اتجاه فلسفي واضح يقترب إلى النزعة الإلحادية المعاصرة . لقد كان طرفة يفخر بشربه للخمر والتفاخر بهذه العادة كان وجها من وجوه الفروسية الجاهلية » [1].

إن العبث تجربة شخصية فردية، وقد عبر امرؤ القيس وطرفة ابن العبد عن هذه التجربة الشخصية الفردية، فهما لا يعبران عن القبيلة ولا عن الانتماء القبلي، كما هو الحال عند عمرو بن كلثوم الذي يفخر بالقبيلة والتعبير عن طموحاتها بضمير الجماعة بحيث أصبحت معلقته نشيداً ترويه القبيلة وتتباهى بحفظه، في حين كان التعبير بضمير المفرد طاغياً على تجربتي امرئ القيس وطرفة بن العبد، كما أنهما كانا متمردين على القبيلة وقيمها، وإذا كان امرؤ القيس قد طرده أبوه أو أمر بقتله، لتشبيبه بنساء أبيه أو لسيرته الأخلاقية السيئة فإن طرفة بن العبد يماثله بطرد آخر تزداد فيه معاناته بغربة جلية واضحة، يقول :

وَمَــــــا زَالَ تَشــــــرَابي الخُمُــــــورَ وَلَــــــذَّتي

وَبَيعـــــــي وإنفاقــــــي طَــــــريفي وَمُتْلَــــــدِي[2]

إلـــــــى أَنْ تَحَــــــامَتني القَبيلـــــــةُ كُلُّهَــــــا

وَأُفْـــــــرِدْتُ إفْـــــــرَادَ البَعِيـــــــرِ المُعَبَّـــــــدِ[3]

---

١ ايليا الحاوي، الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، ص ٤٠ .

٢ التشراب : الشرب، الطريف : المال الحديث، المتلد : المال القديم الموروث .

٣ المعبد : المطلي بالقطران .

فَمَـــا لِـــي أَرَانـــي وابـــنَ عَمّـــيَ مَالِكـــاً

مَتَـــى أَدْنُ مِنْـــهُ يَنْـــأَ عَنـــي ويَبعُـــدِ

يَلُـــومُ وَمَـــا أَدري عَـــلامَ يَلُـــومُني

كَمَـــا لامَنـــي فـــي الحـــيِّ قُـــرْطُ بـــنُ مَعْبـــدِ [1]

ولم تكن نهاية الشاعرين بأقل من حياتيهما في الغموض والاضطراب، فلقد مات امرؤ القيس عند جبل في أقصى أراضي العرب ونسجت حوله قصة عشقه لابنة قيصر وكيف مات بارتدائه حلة وشي مسمومة منسوجة بالذهب بعثها إليه قيصر، أما طرفة فلقد قتل لأن عمرو بن هند حمَّله كتاباً يوحي بجائزة سيتلقاها من عامله في البحرين فقتله عامل البحرين، لأنَّ الرسالة تتضمن مقتله .

---

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠ .٩٢ .

# الفصل الثالث

# الزمن وجدلية التواصل والانفصام

# في معلقة امرئ القيس

يتأمل الشاعر الزمن بوصفه حركة في الأفق المكاني وما يعتري الإنسان من تطور وتغير وصيرورة، ينتقل فيها من الضعف إلى القوة فالضعف، ضعف في طفولته وقوة في رجولته، وضعف في شيخوخته، غير أنَّ تطوراً تصاعدياً يرافق هذا التغير، إذ يمر الإنسان بمراحل من النضج كلما تقدمت به السن، تطوراً نحو الأعمق والأفضل، هذا إذا استثنينا أرذل العمر، فالزمن يترك آثاره في الإنسان من ناحيتين : جسدية وذهنية، أما الجسدية : فتتجلى في تحول جسم الإنسان من الضعف إلى القوة فالضعف، وأما الذهنية فتتبدى في تراكم المعرفة الإنسانية على مستوى الإدراك والخبرة .

إن الإحساس بالزمن يمثل بعداً ذاتياً فردياً لدى الإنسان، غير أنَّ الشاعر يختلف في الدرجة أحياناً، وفي النوع أحياناً أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماضٍ إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أنَّ الزمن يتحول إلى بعد ذاتي يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد .[1]

ولسنا في سياق الحديث عن تجليات « الزمن » في إطار دلالته النحوية التي يدل عليها«الفعل» لأنَّ صيغة الفعل الماضي لاتعني دائماً أنَّ الحدث قد تم في الماضي، كما أنَّ استخدام الفعل المضارع لايعني أنَّ الحدث قد تم في الحاضر، أو أنه سيحدث في المستقبل .إنَّ حديثنا عن الزمن، إنما هو حديث عن مدى إحساس الشاعر به، وتحوله من بعد خارجي إلى بعد ذاتي داخل الإنسان .

---

[1] للزمن دلالات متعددة ، منها ما يعبر عن الزمن الكوني المرتبط بحركة النجوم والكواكب ، وهو زمن فيزيائي ، لا دخل للانسان فيه ، بل هو خاضع تحت سيطرته ، وهناك زمن داخلي ذاتي ، يخضع لمعطيات الانسان الداخلية ، وهو في حالة صيرورة مستمرة ، ينظر : احمد علي الزبيدي ، تحولات الزمان في مقدمة القصيدة الجاهلية ، دراسة تحليلية في شعر زهير بن ابي سلمى ، مجلة التراث العلمي العربي ، العدد: ٢ ، سنة ٢٠١٣ ص ١٧٩ وما بعدها .

ويبدو جليا ان الزمان لا يمكن تمثله بدون المكان لان المكان « هو الاطار الذي تقع فيه الاحداث » [1] فالطلل مكان تتجسد ملامحه عبر مواقعه المتعددة ،فـ سقط اللوى والدخول وحومل وتوضح والمقراة كلها تعبر عن ملامح وجودية مكانية ، الذي حوله الزمن الكوني بصيرورته الى مجرد طلل يعاينه الشاعر ويستحضر ماضيه البعيد [2]

وأول ما يبده المتلقي بإحساس الشاعر العربي ـ الجاهلي بالزمن هو وقوفه على الأطلال، بوصفه معبرا عن مشاعر الشاعر الذاتية الخاصة [3] إذ يمثل الطلل مثيراً حاضراً دالا على زمن ماضٍ، فوقوف امرئ القيس في الحاضر على الطلل يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته، أو حبيباته، ومما يثير الانتباه أنَّ الشاعر يذرف دموعه عند طلل مجدب يخلو من كل مظهر من مظاهر الحياة، نباتية أو حيوانية، وحتى قيعانه تخلو من المياه، إذن هناك طلل مجدب وشاعر يبكي، و رفاق يواسون أو يعذلون، يقول امرؤ القيس :

---

١ سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ، ص ٧٦ .

٢ حبيب مونسي ، المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٢١ وما بعدها .

٣ سعيد محمد الفيومي ، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي ، مجلة الجامعة الاسلامية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، ٢٠٠٧ م ص ٢٤٦ .

قِفـــا نَبــكِ مــن ذكــرى حَبيــبٍ وَمنــزلِ

بســقِطِ اللِّــوَى بــين الــدَّخولِ فَحومــلِ [1]

فتُوضِــحَ فــالمِقراةِ لــم يَعــفُ رَســمُها

لمــا نَسَجتــها مــن جَنــوبٍ وَشَــمأَلِ [2]

تَــرَى بَعَــرَ الآرآمِ فــي عَــرصاتِها

وَقيعانِــها كأَنـّـهُ حَــبُّ فُلْفُــلِ [3]

كــأَني غَــداةَ البَــينِ يــومَ تَحَمّلــوا

لــدى سَمُــراتِ الحــيّ نــاقفُ حَنظَــلِ [4]

وقــوفاً بهــا صَحبــي عَلــيّ مَطــيَّهم

يقولــونَ : لا تهلِــك أَســى وتَجَمَّــلِ [1]

---

١ اللوى : ما التوى من الرمل، وسقط اللوى : منتهاه، الدخول وحومل وتوضح والمقراة : أسماء أماكن .

٢ لم يعف : لم يمح، النسج : من نسجت الريح إذا ضربته فانتسجت له طرائق كالحبك .

٣ الآرام : جمع رئم الظبي الخالص البياض، العرصات : جمع عرصة : فناء الدار .

٤ تحملوا : ارتحلوا، سمرات : جمع سمرة : نوع من الشجر، نقف الحنظل : شقه واستخرج حبه، وناقف الحنظل ينهمر دمعه لشدة حرارته .

وَإِنَّ شِـــــــــفائي عَبـــــــــرةٌ إن ســـــــــفحتها

وَهـــــلْ عنــــدَ رســــمٍ دارسٍ مـــــن مُعــــوَّلِ[2]

كـــــــدينك مـــــــن أم الحُــــــويرثِ قبلَـــــــــها

وَجـــــــــارتِها أمِّ الربـــــــــابِ بمأســـــــــــلِ

ففاضـــــــتْ دمــــــوعُ العـــــينِ منّــــــي صَبابـــــَةً

علــــى النحـــرِ حتـــى بـــلَّ دَمعـــيَ مِحمَـــلي[3]

إن الطلل بوصفه مكانا لاقيمة له إن كان محايداً، ولكنه ليس كذلك عند امرئ القيس، إذ يمثل مثيراً له دلالته العاطفية والوجودية، وإذا كان للمكان وجهان ـ كما يرى أدونيس ـ وجه يجذب ووجه يخيف فإن الطلل يمثل الوجه المخيف لأن الشاعر يرى الأشياء تتهدم وتغيب ومن ثم تتدخل قوة الدهر« القوة الخارقة التي لا تمكن مقاومتها تأخذ كل شيء وتغير كل شيء، وأمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولاحيلة له . إنها ليست قوة الموت، بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب – غياب

---

١ وقوفا علي : أي واقفين لأجلي، المطي : ماتمتطى وتركب .

٢ عبرة : دمعة .

٣ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤ ص ٨ . ٩ . الصبابة : الشوق، وللمحمل : حمالة السيف .

الحبيبة والأهل والقبيلة، إنه شيء خفي يأتي من الخلف مفاجئا لايغلب، ومجيؤه حتمي الآن أو غدا أو بعد هنيهة . هذه القوة ليست ظاهرة عابرة وإنما هي نمط الحياة »[1] .

ويكشف الطلل « المكان » عن زمانين :حاضر وماض، ولكل منهما دلالته النفسية، ففي الزمان الحاضر يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الظباء، فهو مجدب مقفر لاحياة فيه، ويوحي بموعد الرحلة إلى الموت، وكأَنَّ موت الطلل موت للإنسان، إنَّ أثر الموت في الطلل دفع الشاعر إلى البكاء، وموت الطلل الحاضر يقابله إحساس الشاعر بالأسى، ومن أجل أنْ يتجاوز الشاعر ذلك يعمد إلى التشبث بالبقاء وكسر حالة الجدب ولايتم تجاوز الحاضر بقساوته المتجلية في الطلل المجدب والحالة النفسية البائسة إلا من خلال استعادة الذكريات، أي أنها عودة للماضي في إطار المكان نفسه، فهي شكل من أشكال المقارنة بين الماضي والحاضر، حاضرٌ لاتواصل فيه، وماضٍ تم فيه التواصل .

ان الطلل يشتمل ـ هنا ـ على بعدين ، اولهما : انه مكان مفتوح لانه اصلا يقع في ارض ممتدة في الصحراء ، وثانيهما : يعيد للشاعر ماضيه ، بوصفه مكانا قد الفه ، والمكان المألوف ـ بحسب باشلار ـ هو الذي « مارسنا فيه احلام اليقظة .... فالمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا او تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة » [2]

إن الشاعر بفعله هذا يعمد إلى استيحاء الزمن ومحاولة صنعه من جديد، ولكنه يصنعه هذه المرة بالحكاية، وكأَنَّ الحكاية وسيلة لتجسيد الماضي، أي تأكيد التواصل

---

١ ادونيس، مقدمة للشعر العربي،دار العودة ، بيروت ، د. ت ، ص ١٥ .

٢ باشلار ، غوستان ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤ م ص ٦ و ص ٣٥ وما بعدها .

ومحاولـة الخـروج مـن أزمـة الانفصـام والأسـى، وتحقيـق شـكل مـن أشـكال التفـريج عـن الانفعال، كما أنه يمثل لوناً من التعزية في حاضر قاس مجدب .

إن حـديث الشـاعر عـن الطلـل يشـتمل علـى بعـدين :أحـدهما: يـدل علـى رغبـة الشـــاعر الجامحـــة للحيـــاة، تفـــاعلاً مـــع معطياتهـــا، وتواصـــلاً مـــع الآخـــرين، و الآخر : يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء، لأنَّ الشاعر يعيش حالة من الخوف والفزع من الهرم ومايعتريه من عوامل الضعف والانقراض، لأنَّ الزمن يحول كل شيء من حال إلى حال، وهذه الصيرورة هي التي دفعت الشاعر ـ كما أشرت ـ إلى إعادة الماضي ومحاولة خلقه من جديد من خلال الحكاية .

إن إحسـاس الشـاعر بالمكـان لـيس منفصـلاً عـن إحساسـه بالزمـان، صـحيح أن المفردات الدالـة علـى الزمـان فـي المعلقـة أقـل مـن المفردات الدالـة علـى المكـان بمقدار النصـف تقريبـا، غيـر أنّ هـذا لايقلـل مـن أهميـة الـزمن فـي المعلقـة، لأن الـزمن يكتنفهـا بمقاطعهـا المتعددة كمـا أنَّ الإكثـار مـن المفردات الدالـة علـى المكـان لـه مـا يسـوغه عنـد شـاعر بـدوي تحيط بـه الصـحراء من كل جانـب، فضـلاً علـى أنَّ الإحسـاس بالمكـان أقرب وأكثر لصوقا بالإنسان إذا ما قسنا ذلك بإحساس الإنسان بالزمن الذي يأتي لاحقا .

وكانـت « الحكايـة » [1] أداة الشـاعر فـي كسـر الحاضـر، وإعـادة صـنـع الـزمن مـن جديد ويتجلى هذا بوضوح من خلال تأكيد الزمن الماضي بذكر مفرداته مثل كلمة «يوم » الدالة على الماضي، وقد تكررت في الحكاية الأولى خمس مرات، يقول امرؤ القيس:

---

[1] يصـبح الماضـي ـ كمـا يقـول جـلال الخيـاط ـ بـديلا « ولكنـه لا يحمـل سـوى الـذكريات ، وبـين الذكرى والحلم والرحلة الدائمة عاش ذلك الانسان الذي وقف واستوقف وبكى واستبكى وترك لنا اثرا باقيا مازلنا نحكي عنه ونتأمله » جلال الخياط ، الشعر والزمن ، وزارة الاعلام ، بغداد ،

أَلا رُبَّ يـــــــــومٍ لـــــكَ منـــــهنَّ صالـــــحٍ

ولاســـــيَّما يـــــــــومٍ بـــــــدارةِ جُلـــــجُلِ

ويـــــــــومَ عَقـــــرتُ لِلعَـــــذَارى مَطَيتَـــــي

فَيَـــــا عَجَبـــــاً مـــــن رَحْلِـــــها المُتَحمَّـــــلِ [1]

يَظـــــلُ العَـــــذَارى يَـــــرتمين بِلحمِهـــــا

وشـــــحمٍ كهُـــــدَّابِ الدِّمقـــــسِ المُفتـــــلِ [2]

ويـــــــومَ دخلـــــتُ الخِـــــدرَ خِـــــدرَ عُنيـــــزةٍ

فقالـــــتْ لـــــكَ الـــــويلاتُ إنـــــكَ مُـــــرجلي [3]

تقـــــولُ وقـــــد مـــــالَ الغَبـــــيطُ بنـــــا معـــــاً

عَقرتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ [4]

---

١٩٧٥ م ، ص ٢١ ، ويشير عبد الرحمن بدوي الى دور الذاكرة في الربط بين الافعال في الشعور بطريقة متصلة ، ينظر : الزمان الوجودي ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٣ م ص ٢٤٢

١ العذراء : البكر، المتحمل : الحمل .

٢ الهداب : ما استرسل من الشيء، الدمقس : الابريسم .

٣ الخدر : الهودج، الويل : شدة العذاب، مرجلي : أي تجعلها راجلة.

٤ الغبيط : ضرب من الرحال، عقرت بعيري : أدبرت ظهره .

فقلـــــتُ لهــــا ســــيري وأَرخـــــي زِمـــــامَهُ

ولا تُبعـــــديني مــــن جَـــــناكِ المُعلَّـــــلِ[1]

و**يومــــــاً** علــــى ظهـــرِ الكثيـــبِ تَعـــذَّرتْ

عَلـــــيَّ وآلـــــتْ حَلفـــــةً لـــــم تَحــــلَّلِ [2]

ولم يكتف الشاعر امرؤ القيس بحكايته مع « عنيزة » بل تجاوزها إلى حكاية أخرى مع فاطمة التي تبدو متأبية على الشاعر بتدللها وتمنعها، ولكنها في الحقيقة لاتقل عشقاً للشاعر من عنيزة، كما أنَّ امرأ القيس يتجاوز عنيزة وفاطمة إلى « بيضة خدر »وهي حكاية ثالثة يحاول فيها كسر الحاضر، وكأنَّ حكاية واحدة لا تكفي لإرواء ظمأه من حالة الانفصام التي يعيشها الشاعر في الزمن الحاضر، يقول :

أفاطـــــمَ مهـــــلاً بعــــضَ هـــــذا التَـــــدللِ

وإنْ كنــــتِ قــــد أزمعـــــتِ صَـــــرمي فـــــأجملي[3]

---

١ المعلل : المكرر مرة بعد أخرى .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١٠ . ١٢ . الكثيب : رمل كثير، التعذر : التشدد .

٣ مهلا : رفقا، أزمعت الأمر : وطنت نفسي عليه .

وإنْ كنــــتِ قـــــد ســـــاءتكِ منـــــي خَليقـــــةٌ

فسُـــــــلّي ثيابـــــــي مـــــــن ثيابـــــــكِ تَنـــــــسُلِ[1]

أغـــــــرَّكِ منّـــــــي أنَّ حبَّـــــــكِ قَـــــــاتلي

وأنـــــــك مهمـــــــا تأمـــــــري القـــــــلبَ يَفعـــــــلِ

ومـــــــا ذَرفـــــــتْ عينـــــــاكِ إلا لتقـــــــدحي

بسهميـــــــكِ فـــــــي أعشـــــــارِ قلـــــــبٍ مُقَتّـــــــلِ[2]

وبيضـــــــةِ خِـــــــدرٍ لايُـــــــرامُ خِباؤهـــــــا

تَمَتعـــــــتُ مـــــــن لهـــــــوٍ بهـــــــا غيـــــــرَ مُعجَـــــــلِ[3]

تَجـــــــاوزتُ أحراســـــــاً وأهـــــــوالَ معشـــــــرٍ

علـــــــيَّ حِـــــــراصاً لـــــــو يشـــــــرون مَقتـــــــلي[4]

---

١ الخليقة : السجية، سلي ثيابك : فارقيني .

٢ أراد بالأعشار : أجزاء قلبه، المقتل : المذلل كل التذليل .

٣ بيضة خدر : المرأة المخدرة .

٤ المعشر : القوم، يشرون : يظهرون .

إذا مـــــا الثُريـــــا فـــــي السَّـــــماءِ تَعرضـــــتْ

تعـــــــرضَ أثنـــــاءِ الـــــــوشاحِ المفـــــــصلِ[1]

فجئـــــــتُ وقـــــد نَضَّـــــتْ لنـــــومٍ ثيابَهـــــا

لـــــدى الســـــترِ إلا لِبســـــةَ المُتفضـــــلِ[2]

فقالـــــتْ : يمـــــينَ الله مـــــالكَ حيلـــــةٌ

ومـــــاإنْ أرى عنـــــك العمايـــــةَ تَنجلـــــي[3]

خرجـــــتُ بهـــــا تمشـــــي تجـــــر وراءنـــــا

علـــــى أثـــــرينا ذيـــــلَ مِـــــرطٍ مُرحَّـــــلِ[4]

فلمـــــا أجـــــزنا ســـــاحةَ الحـــــيّ وانتحـــــى

بنـــــا بَطـــــنَ حقـــــف ذي ركـــــام عقنـــــقلِ[5]

---

١ التعرض : الاستقبال، الأثناء : النواحي .

٢ نضت : نزعت، المتفضل، الذي يلبس ثوبا واحدا حين يأوي إلى فراشه .

٣ اليمين : الحلف، الغواية : الضلالة .

٤ المرط : كساء بنقوش تشبه رحال الابل .

٥ الحقف : رمل مشرف معوج، العقنقل : الرمل المنعقد المتلبد .

إذا التفتـــــتْ نحـــــوي تَضـــــوّعَ ريحُهـــــا

نســـــيم الصَّـــــبا جـــاءتْ بريـــــا القرنفـــــلِ

إذا قلـــــــتُ هاتـــــــي نـــــــوّليني تمايلـــــــتْ

علـــــيّ هضـــــيمَ الكَشـــــحِ رَيّـــــا المُخلخـــــلِ [1]

مُهفهفـــــــةٌ بيـــــــضاءُ غيـــــــرُ مُفاضـــــــةٍ

تـــــــرَائبُها مصقـــــــولةٌ كالســـــــجَنجَلِ [2]

كبِكـــــرِ المقـــــاناةِ البيـــــاضِ بِصُـــــفرةٍ

غـــــذاها نميـــــرُ المـــــاءِ غيـــــرُ المحلـــــلِ [3]

تَصـُـــــدّ وتُبـــــدي عـــــن أسيـــــلٍ وتتقـــــي

بناظـــــرةٍ مـــــن وحـــــشِ وَجـــــرَةَ مُطفـــــلِ [4]

وجيـــــدٍ كجيـــــدِ الـــــرئم لـــــيسَ بفاحـــــشٍ

إذا هـــــي نَصـــــتهُ ولا بمُعطّـــــلِ [1]

---

١ هضيم الكشح : دقيقة الخصر، ريا المخلل : ممتلئة الساق، موضع الخلخال .

٢ مهفهفة : ضامرة البطن، غيرمفاضة : غير مسترخية اللحم، الترائب : موضع القلادة من الصدر السجنجل : المرآة .

٣ المقاناة : الخلط، يخلط بياضها بصفرة، النمير : الصافي، المحلل : الذي كدرته الإبل

٤ تصد : تعرض، تبدي : تظهر، المطفل : التي لها طفل .

وفـــــــرعٍ يغشـــــــى المَـــــــتنَ أســــــودَ فاحــــــمٍ

أثيــــــــثٍ كقِنـــــــوِ النخلـــــــةِ المتعثكـــــــــلِ[2]

غَـــــــدائرُهُ مُستشـــــــــزِراتٌ إلـــــــى العُلـــــــى

تظـــــلُ المـــــــدارى فـــــي مُثنّـــــى ومُـــــرسلِ[3]

وكَشـــــــحٍ لطيـــــــفٍ كالجديـــــــلِ مُخَصّــــــــرٍ

وســــــاقٍ كأنبـــــــوبِ السّـــــــقيّ المُـــــــذللِ[4]

وتَعطُـــــــو بـــــــرخصٍ غيـــــــرِ شـــــــثنٍ كأنـــــــهُ

أســــــاريعُ ظبـــــــي أو مســـــــاويكُ إســـــــحلِ[5]

---

١ نصته : رفعته، المعطل : الذي لا حلية فيه .

٢ الفرع : الشعر التام، أثيث : كثير، متعثكل: ذو أقناء أي عثاكيل، وهي في النخيل كالعناقيد في العنب.

٣ الغدائر : الخصلة من الشعر، مستشزرات : مرتفعات، المداري : الامشاط .

٤ الجديل : الوشاح، السقي : نبات يسقى كثيرا، أراد ساقا بضة، المذلل : اللين .

٥ العطو : التناول، رخص : لين ناعم، شثن : خشن، أساريع : دود ابيض أحمرالرأس، تشبه به الأنامل المخضبة الأطراف، اسحل : شجر يستاك به .

تضـــــــيءُ الظـــــــلامَ بالعِشـــــــاءِ كأنـــــــها

منـــــــارةُ مُمســـــــى راهـــــــبٍ مُتبتـــــــلِ[1]

وتضـــــحى فتيـــــتُ المســـــكِ فـــــوقَ فِـــــراشِها

نـــؤومَ الضـــحى لـــم تَنتطـــقْ عـــن تفضّـــلِ[2]

الـــــى مثلهـــــا يرنـــــو الحلـــــيمُ صَبابَـــــةً

إذا مـــــا اســـــبكَرّتْ بـــــين دِرعٍ ومِجـــــوَلِ[3]

تَســـــلتْ عمايـــــاتُ الرجـــــالِ عـــــن الصِّبـــــا

ولـــــيس صـــــباي عـــــن هـــــواها بمُنســـــلِ[4]

---

١ المنارة : المسرجة، الممسي : بمعنى الامساء ،المتبتل : المنقطع عن الناس.

٢ الفتيت : اسم لدقاق الشيء .

٣ اسبكرت : اعتدلت، درع المرأة : قميصها، المجول : ثوب تلبسه الجارية الصغيرة

٤ عمايات : الغواية والضلال، منسل : سال .

ألا رُبّ خصـــــــمٍ فيـــــــك ألـــــــوى رددتـــــــهُ

نصـــــيح علـــــى تعذالــــــه غيـــــر مــــــؤتل[1]

ومن الجدير بالذكر أنَّ امرأ القيس قد عمد ـ هنا ـ إلى القصة الشعرية التي تتجلى فيها نزعته العابثة . إنَّ الوقوف على الطلل كان « مثيراً » دفع إلى ثلاث حكايات متعددة تؤكد التواصل في الماضي، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

**المثير الأول :الطلل الأبيات : ١ ـ ٨**

**نـوعـه : مكاني**

**علاقـته : جدب**

**الــزمن : الأنفصام**

**التجـاوز : الحكاية**

**الحكاية الأولـى : الأبيات : ٩ ـ ١٤**

**الحكاية الثانية :الأبيات :١٥ ـ ٢١**

**الحكاية الثالثة :الأبيات :٢٢ ـ ٣٠**

**لوحة مثال الجمال للمرأة**

**الأبيات : ٣١ ـ ٤٠**

**الــزمن : الماضي**

**لـدلالـة :التواصل**

---

[1] امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١٢ . ١٨ .

إنَّ سلوك امرىء القيس مع المرأة ـ كما يقول أدونيس ـ « سلوك فارس مع فريسة تستسلم له، لكن بعد مقاومة وتمنع، وهي تستسلم بزهو عاشقة افتتنت به . ويستعير في التعبير عن ذلك ألفاظاً من لغة الحرب :

- وما ذرفت عيناك الا لتضربي بسهميك
- ... حبك قاتلي
- ... لا يرام خباؤها
- ... تجاوزت أحراسا إليها .. و غير ذلك

فلغة الحب مأخوذة هنا من لغة الحرب . والحب هنا هو نفسه حرب : معركة ـ تخطيط ـ هجوم على المكان الذي تتحصن فيه المرأة المحبوبة، حصار إلى أن تستسلم »[١].

ومما يثير الانتباه أنَّ عدد الأفعال التي ورد ذكرها في المقدمة الطللية في أبياتها الثمانية هو : اثنا عشر فعلاً وهي :« قفا، نبك، لم يعف، نسجتها، ترى، تحملوا يقولون، لاتهلك، تجمل، سفحتها، ففاضت، بلَّ » أما عدد الأفعال في مغامراته العاطفية فقدبلغ تسعة وستين فعلا في خمسة وثلاثين بيتا، وهي: « عقرت، يظل يرتمين، دخلت، فقالت، تقول، مال، عقرت، فانزل، فقلت، سيرى، أرخى ولاتبعديني، طرقت، فالهيتها، بكى، انحرفت، لم يحول، تعذرت، آلت، لم تحلل كنت، أزمعت، أجملي، كنت، ساءتك، سلي، تنسلي، غرك، تأمري، يفعل ذرفت لتقدحي، يرام، تمتعت، تجاوزت، يشرون، تعرضت، فجئت، نضت، فقالت تتجلى، خرجت، تمشى، تجر، أجزنا، انتحى، ألتفتت، تضوع، جاءت، قلت هاتي نوليني، تمايلت، غذاها، تصد، تبدى، تتقي، نصته، يغشى، تضل، تعطو تضيء تضحى، تنتطق، يرنو، اسبكرت، تسلت، رددته » وهذا يعني أنَّ نسبة الأفعال في مغامراته العاطفية أكثر من المقطع الطللي بنسبة النصف تقريبا، وإذا كان

---

[١] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب ن بيروت، ١٩٨٩، ص ٤٥ . ٤٦ .

الفعل بطبيعته يدل على الحدث والحركة، فإنَّ هذا يدل على أنَّ معلقة امرئ القيس تبدأ حركتها بشكل تصاعدي، أي الانتقال من الحركة الهادئة البسيطة إلى الحركة المتوثبة في القسم الخاص بالتجاوز في الحكايات الثلاث .

إنَّ معلقة امرئ القيس قد بدأت بالوقوف على الطلل لأنه يثير الشاعر، ويدل على الزمن الحاضر بما يشتمل عليه من انفصام وجدب، ويبعث على كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، ومحاولته صنعه من جديد بالحكاية، وكأنَّ الطلل موجة سالبة في القصيدة يتبعها رد فعل إيجابي يتجلى في ثلاث حكايات، تحاول كسر هذه الموجة السالبة ثم يعود الشاعر بعد ذلك واقفا أمام موجة سالبة أخرى، تتبدى في الليل، وهو مثير آخر للأحزان، مثير كائن في الزمن الحاضر، وإذا كان الطلل يمثل مكاناً يواجه الشاعر ويعمد الشاعر إلى محاصرته وكسره بصنع الحكاية وإعادة خلقها، فإن الليل يمثل زماناً يحاصر الشاعر من جوانب متعددة، يقول امرؤ القيس:

وَليـــــلٍ كَمـــــوجِ البحــــرِ أَرخَـــــى ســـــدولَهُ

علـــــــيَّ بأَنـــــواعِ الهمـــــــومِ لِيَبتلـــــــي[1]

فقلـــــتُ لــــــه لمَّـــــا تَمَطَّـــــى بصُــــلبِهِ

وَأَردفَ أَعجـــــــازاً ونـــــــاءَ بكَـــــــلكَلِ[2]

أَلا أَيُهــــا الليــــلُ الطويــــلُ أَلا انجلـــــي

بِصُـــبحٍ ومـــا الإصبـــاحُ منـــكَ بأَمثـــلِ[1]

---

[1] السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

[2] تمطى : تمدد، الإرداف : الاتباع، الأعجاز : المآخير، الكلكل : الصدر .

فيـــــا لـــــــكَ مـــــــن ليــــــلٍ كـــــأَنَّ نجـــــومَهُ

بـــــــأَمراسِ كتّـــــــانِ إلـــــــى صُـــــــمِّ جَنـــــــدلِ[2]

لقد مر وصف الليل عند امرئ القيس بخمس حالات :

**أولها :الرهبة والخوف :**

وتتجلى في تشبيهه الليل بموج البحر، والتشبيه ـ هنا ـ يعني عقد مقارنة بين الليل من ناحية وتكرار حركة الموج من ناحية ثانية، وهذا يعني أنَّ الليل يبقى له استقلاله النسبي بعيداً عن أمواج البحر، لأن العلاقة التشبيهية تقتضي ذلك، غير أنَّ دلالة التكرار في حركة الأمواج تعني ـ في ضوء تبادل المعاني داخل النص ـ تكرار حركة الليل، بحيث تنتقل حركة الأمواج من البحر إلى الليل، الذي يمثل هو الآخر أمواجاً تحيط بالشاعر موجة وراءها موجة، وتتجلى أبعاد الرهبة والخوف لأنَّ « البحر يمثل ذلك المحيط الذي لاينتهي، ولاينجو الذي يلج إلى قلبه، كما أنَّ البحر هو محيط من الماء، كذلك الليل هو محيط من الظلام »[3] .

**ثانيها : الإحاطة والشمول :**

وينتقل الشاعر من مرحلة الرهبة والخوف ـ التي يواجه فيها الشاعر أمواج الليل التي تتلاحق متدفقة ـ إلى إحاطة الليل به واشتماله عليه، تماماً كالخيمة، وهذا يعني أنَّ الليل أصبح يحيط بالشاعر من كل جانب، بحيث أرخى سدوله عليه، وقد تمثل الليل

---

١ الانجلاء : الانكشاف، الأمثل : الأفضل .

٢ الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

٣ إيليا الحاوي، ، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٦٠ .

وكأنه خيمة كبيرة تغمر الكون كله، ولم يكن الظلام سوى هذه السدول، إنَّ الشاعر «يوحّد بين الهموم في الداخل والسدول المظلمة في الخارج، فهو لم يقل إنَّ الليل أرخى سدول الظلام، بل سدول الهموم . والواقع انَّ تشبيه الظلام بالسدول يدل على التوحد بين طرفي الصورة في شعر امرئ القيس، إلا انه بقي، بالرغم من ظاهرته النادرة يتناول العالم المادي، أما توحيد السدول والهموم فيدل على نزعة تجريدية أشد وأقوى، وتوغل أعمق في ذهول النفس، ذلك انَّ الشاعر يبصر همومه بعينيه بقدر ما يعانيها بنفسه »[١].

**ثالثها :السحق والتدمير :**

وبعد أنْ كان الليل يمثل مجهولاً غامضاً مرعباً يخشى الشاعر دخوله لأنه يشبه أمواج البحر التي أخذت تلاحقه موجة خلف موجة، انتقل الشاعر إلى حالة الإحاطة والشمول في إرخاء الليل سدول الظلام المقترنة بالهموم كالخيمة على الشاعر، انتقل الشاعر ـ بعدها ـ إلى إظهار وطأة الليل وشدة قسوته عليه، فتخيل الليل وكأنه جمل يتمطى بصلبه، ويتثاءب ببطء شديد، ويخني عليه ويسحقه تحت كلكله الضخم سحقا « إنَّ الشاعر كان يعبر خلال هذه الأبيات عن شعور الاختناق، ذلك ان الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب يطبق عليه شعوربالضيق والاختناق، وكذلك من يخني عليه حيوان هائل كالجمل، وهكذا فإنَّ نفسية الشاعر تتسرب من خلال الصور بأسلوب غير مباشر ومتوحدة معها اتحاداً حياً »[١] .

---

[١] إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص ٥٩ .

**رابعها :الصراخ باليأس :**

وبعد هذه الإحاطة بالاختناق والسحق والتدمير كان لابد للشاعر أن يصرخ « ألا أيها الليل الطويل الا انجلي » وتتجلى ملامح الصراخ هذه بكثرة المدود في هذا البيت الشعري، وكأنها تمثل تنفيساً أو تعبيراً عن الصراخ للحالة التي وصل إليها الشاعر وتتبدى المدود في « ألا، أيها، الليل، الطويل، ألا، انجلي، وما، الإصباح » إنَّ الشاعر بقي سلبيا إزاء ما يحيط به، غاية ما في الأمر أنه وقع تحت وطأة هذه الحالة النفسية القاسية وتحمل ضغوطها عليه، وكان رد فعله هو الصراخ في وجه هذه الظلمة المعتمة، وهي في أحسن الأحوال رد فعل سلبي .

**خامسها :الاستسلام :**

ويصل الشاعر بعد ذلك إلى حالة استسلام مطلق لقسوة الليل وطوله، و كأَنَّ نجومه شدت بأمراس كتان إلى صم جندل، كما أنه قد عبر أيضاً عن حالة الاستسلام بأن الصبح ليس أحسن حالا من الليل، إنَّ حالةالتوتر قد وصلت إلى أقصاها عند الشاعر « ففي البدء كان الشاعر يتململ، أما الأن فأنه انهار وأسرف في التشاؤم، حتى جعل يتوهم أن صباح الضوء ليس بأيسر من ليل الظلام »[٢]، إنَّ الحالة الشعورية لامرئ القيس في موقفه إزاء الليل تأخذ بالتأزم التدريجي، أي أنَّ وصف وطأة الليل عليه يبدأ متدرجاً من البساطة إلى التعقيد، ولذلك لاحظنا أنَّ تجربة الليل بدأت بالرهبة والخوف، وكان الشاعر مواجهاً الليل، وانَّ أمواجه كانت تتلاحق عليه، ثم تنتقل تجربته مع الليل إلى إحاطة وشمول، بحيث تشتد قسوة الليل عليه، لتصل أقصى درجاتها عندما

---

١ نفسه، ص ٦١ .

٢ نفسه، ص ٧٢ .

أناخ عليه الجمل، وسحقه تحت كلكله سحقاً، وتتابع أبعاد التجربة مروراً بالصراخ واليأس ومن ثم الاستسلام .

إن صورة الليل تقترب إلى حد كبير من صورة الطلل من حيث معاناة الشاعر إزاءها، تجربة يعيشها الشاعر بمفرده، ولذلك يختلف هذان المشهدان ـ أعني مشهد وصف الطلل ووصف الليل بوصفهما يعبران عن الحاضر والانفصام ـ عن مشهد التواصل في الزمن الماضي مع حكايات امرئ القيس الغرامية الفاضحة التي تتميز بقدر أكبر من الحركة والحياة والحيوية، ويعيش بها الشاعر تواصلاً مع الآخر وتفاعلاً واياه.

**المثير الثاني : الليل**

**نوعه :زماني**

**علاقته : إحاطة**

**الزمن : الحاضر**

**الدلالة : الانفصام .**

**المثير الثالث : الوادي المقفر والذئب**

**نوعه : مكاني**

**علاقته : الغربة**

**الزمن : الحاضر**

**الدلالة : الانفصام**

**التجاوز : الفروسية**

**الزمن : الحاضر**

**الدلالة : التواصل .**

ولاتقتصر تجربة امرئ القيس في الحاضر الدال على الانفصام على الطلل المجدب المقفر، أو على الليل الذي يسحق الشاعر ويخني عليه بكلكله، بل يتجاوز ذلك إلى رحلة في واد مقفر يشبه جوف الحمار الوحشي، وتتجسد في هذا الوادي غربة امرئ القيس ووحدته، كما ان وحدة الشاعر واغترابه تتماثل إلى حد كبير مع حالة ذئب يعوي ويبحث عن قوته وطعامه، يقول امرؤ القيس:

وَوَادٍ كَجَـــوْفِ العَيـــرِ قَفْـــرٍ قَطَعْتُـــهُ

بِـــهِ الـــذئبُ يَعْـــوي كالخلـــيع المُعيَّـــلِ[1]

فَقُلْـــتُ لَـــهُ لَمَّـــا عَـــوَي : إنَّ شَأَننـــا

قَليـــلُ الغِنـــى إنْ كُنـــتَ لمَّـــا تَمَّـــولِ

كِلانَـــا إذا مَـــا نَـــالَ شَيئـــاً أَفاتَـــهُ

وَمَـــنْ يَحتـــرِثْ حَـــرثي وحـــرثَكَ يهـــزِلِ[2]

ومن الملاحظ أنَّ امرأ القيس يضفي على الذئب صفات إنسانية لتعبر عن تماثل حالتيهما، وكون الذئب ذا عيال يطالبونه بالقوت والطعام . ومن خلال تبادل المعاني داخل النص يمكننا القول : إنَّ الشاعر والذئب يتماثلان في خصائص مشتركة، فكل منهما منفرد وحده في واد مقفر، وهما ـ هنا ـ يفتقران إلى التواصل مع الآخر، كما انَّ

---

١ الجوف : باطن الشيء، العير : الحمار، الخليع : الذي خلعه أهله، المعيل : الكثير العيال .

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٠ ، ص ٤١ . ٤٢ .

كليهما قد خلع من جماعته، وإذا كان الذئب يعوي فإنَّ الشاعر يماثله بصراخ يشكو فيه من غربته في هذه الحياة .

إنَّ عزل الشاعر من قبيلته خلعا أو بإرادته إنما هو لون من ألوان الانفصام الاجتماعي ومن هنا كان حاضر امرئ القيس سيئاً بائساً، إذ يقطع منفرداً وادياً مقفراً ولايلتقي فيه إلا بذئب يخلع عليه الشاعرصفاته الخاصة، ولم يكن يماثل الذئب بعزلته الاجتماعية واغترابه ووحدته فحسب، بل انَّ كلاً منهما قليلة أمواله، وانَّ كلاً منهما قد أتلف ما لديه من أموال، لأنَّ من يسلك طريق الشاعر أو طريق الذئب لابد أن يكون هزيل الجسم قليل الزاد، وتتجلى حالة التوحد بين الذئب والشاعر من حالة التماثل بالصورة، وتتجلى بالتعبير « إنَّ شأننا » و«كلانا » في قوله :

فَقُلْــــــتُ لَـــــــهُ لَمَّـــــا عَـــــوَي : إنَّ شَأَننـــــــا

قَليـــــلُ الغِنـــــــى إنْ كُنـــــتَ لمَّـــــا تَمَّـــــولِ

كِلانَـــــــا إذا مَـــــا نـــــالَ شَيئـــــاً أَفاتَـــــهُ

وَمَـــــنْ يَحتـــــرِثْ حَـــــرثي وحـــــرثَكَ يهـــــزِلِ

وقد بدأ امرؤ القيس معلقته بالمكان الذي يكتنفه الزمان الماضي الذي تم فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي يتجلى فيه الانفصام، ولذلك عمد إلى كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، كما انَّ امرأ القيس عني بالزمان في أثناء تأمله المعاناة المفردة القاسية في الليل، وأردفها في حالة الغربة التي يعيشها في المكان في وادٍ مقفر، مما يدفع إلى كسر الحاضر، ولكنه هذه المرة لايعود إلى الماضي، وإنماينتقل إلى الفروسية، ويركز تعبيره في التحدث عن أبرز أدوات الفروسية، وهو وصف الفرس، ولعل في اشتقاق الكلمتين « فرس، وفروسية » من جذر واحد ما يؤكد تلاحمهما معا، يقول امرؤ القيس :

وَقـــــد أَغتـــــدي وَالطيـــــرُ فـــــي وكناتِهـــــا

بمُنـــــجِردٍ قـــــيدِ الأَوَابـــــدِ هَيـــــكلِ[1]

مِكَـــــرٍّ مِفَـــــرٍّ مُقبـــــلٍ مُدبـــــرٍ معـــــاً

كجلمـــودِ صـــخرٍ حطَّـــهُ الســـيلُ مـــن عَـــلِ[2]

كُميـــتٍ يـــزلُ اللبـــدُ عـــن حـــالِ متنـــهِ

كمـــــا زلّـــــتِ الصفـــــواءُ بالمُتنـــــزلِ[3]

مِسَـــحٍّ إذا مَـــا السَّـــابِحاتُ علـــى الـــوَنَى

أَثَـــــرنَ غُبـــــاراً بالكَـــــديدِ المَرَكَّـــــلِ[4]

علـــى العقـــب جيـــاش كـــأَنَّ أهتـــزامه

إذا جـــاش فيـــه حميـــه غلـــى مـــرجل[5]

---

١ الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .

٢ الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

٣ الكميت : خالط حمرته سواد، الصفواء : الحجر الصلب، المتنزل : المطر ينزل من السماء .

٤ مسح : من سح أي صب، السابحات : الخيول، الونى : التعب، الكديد : الأرض الصلبة، المركل : الذي ركلته الارجل، أي ضربته.

٥ العقب : العدو، اهتزامه : تكسر صهيله في صدره، المرجل : القدر .

يطيـــــرُ الغـــــلامُ الخِـــفُّ عــــن صهـــواتِهِ

وَيلـــــوي بــــأَثواب العنـــــيفِ المثـــــقَّلِ[1]

دريـــــــرٍ كخُـــــــذروفِ الوليــــــدِ أَمــــــرَّهُ

تقلـــــب كفيـــــهِ بخيـــــطٍ موصَّـــــــلِ[2]

لــــهُ أَيطـــــلا ظبــــي وَســــاقا نعامــــةٍ

وَإرخـــــاءُ ســـــرحانٍ وَتقـــــريبُ تتفُـــــلِ[3]

كــــأَنَّ علــــى الكتفــــين منــــهُ إذا انتحــــى

مَــــداكَ عــــروسٍ أَو صــــلاية حنــــظلِ[4]

وَبــــاتَ عليــــه سرجُــــهُ وَلجــــامُهُ

وَبــــاتَ بعيــــني قائمــــاً غيــــر مُرســــلِ

---

١ الخف : الخفيف، يلوي : يرمي، العنيف : ضد الرفق، المثقل : الثقيل.

٢ درير: كثير الجري، الخذروف:حصاة مثقوبة يديرهاالصبي في يديه بخيط، أمره: فتله، موصل: موصول.

٣ الأيطل : الخاصرة، السرحان : الذئب، الارخاء : ضرب من عدو الذئب، التتفل : ولد الثعلب، التقريب : وضع الرجلين موضع اليدين في العدو .

٤ الانتحاء : الاعتماد والقصد، المداك : الحجر الذي يسحق به الطيب وغيره، الصلاية: الحجر الأملس.

فَعَـــــنَّ لنـــــا سِـــــربٌ كـــــأَنَّ نعاجَـــــهُ

عـــــذارى دَوارٍ فـــــي مـــــلاءٍ مُذيّـــــلِ[1]

فـــــأَدبرنَ كـــــالجزعِ المفصَّـــــلِ بينـــــهُ

بِجيـــــدِ مُعَـــــمٍّ فـــــي العشـــــيرةِ مُخـــــولِ[2]

فأَلحقنـــــا بالهـــــادياتِ وَدونـــــهُ

جَواحرُهـــــا فـــــي صـــــرةٍ لـــــم تُزيَّـــــلِ[3]

فعـــــادى عـــــداءً بـــــين ثـــــورٍ وَنعـــــجةٍ

دراكـــــاً وَلـــــم ينضـــــحْ بمـــــاءٍ فيُغســـــلِ[4]

وَظـــــلَّ طُهـــــاةِ اللحـــــمِ مـــــن بـــــين مُنضـــــجٍ

صَـــــفيفَ شِـــــواءٍ أَو قديـــــرٍ مُعجَّـــــلِ[5]

---

١ عنّ : عرض، السرب : القطيع، النعاج : البقر، الدوار : حجر كانوا ينصبونه ويطوفون حوله في الجاهلية، المذيل : الطويل الأطراف .

٢ الجزع : الخرز اليماني، المعم والمخول : كريم العم والخال .

٣ الجواحر : المتخلفات، صرة : جماعة، لم تزيل : لم تتفرق .

٤ عادى عداء : والى موالاة بين ثور ونعجة، دراكا : تباعا، لم ينضح : لم يعرق .

٥ اللحم الصفيف : الذي صف على النار ليشوى، قدير : مطبوخ بالقدر.

وَرحنـــــا وَراحَ الطـــــرفُ يــــــنفضُ رأَسَـــــهُ

متــــى مــــا تـــرقَّ العيـــــنُ فيـــه تسهـــــل

كــــــأَن دمـــــــاء الهــــــاديات بنحــــــره

عصـــــارة حنــــــاء بشــــــيب مرجـــــل[1]

وَأَنـــــت إذا استدبـــــرته ســــــدَّ فرجَـــــهُ

بضـــــافٍ فويـــــقَ الأَرضِ لــــيس بأَعـــــزلِ[2]

وتتجلـى فـي مقطـع الفروسـية ووصـف الفـرس ظاهرتـان : الأولـى : كثـرة الأفعـال التي تدل على الحركة، لأنَّ امرأ القيس يريد كسر الحاضر بحديث يفيض بالحركة وكأنه يقف معارضاً الليل والطلل والوادي المقفر الذي قطعه مماثلاً ذئباً يعوي، وثانيهما : إنَّ بعض الأبيات الشعرية تتميز بجوانب إيقاعية تماثل حركة الجواد في خببه وعدوه بتلوينات إيقاعيـة تعبـر عـن الحركـة والحيويـة، ويتكـرر وصـفه بطريقـة تؤكـد طابعـاً ايقاعيـاً في قوله :

---

١ الهاديات : المتقدمات من الصيد، مرجل : مسرح .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ١٩ ـ ٢٣ .

وقــــد أغتـــــدي والطيـــــرُ فـــــي وكناتِهـــــا

بمُنـــــــجرِدٍ قـــــــيدِ الأوابــــــدِ هَيــــــكلِ[1]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ[2] وان قوله « مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً » يدل في إيقاعه على حركة مماثلة لعدو فرسه، تماثل بين البنية الصوتية وتقطيع البيت الشعري من ناحية، وطبيعة حركة الجواد وعدوه في الواقع من ناحية أخرى ، ويسهم في هذا التقطيع الإيقاعي المتتابع بالكلمات المنونة المتتالية « مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وقد فطن إلى هذا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن اذ قال:« عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي والى تكرار حرف الراء، وتوالي الكسرات، كما عمد إلى التنوين . وهذه الوسائل المركبة، إذا صح هذا الوصف، من شأنها أن تعقد موسيقى البيت، وتخلق من تآلفه مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناء موسيقياً رفيعاً »[3].

وتسهم الصيغة الصرفية في الكشف عن الدلالة، فلقد آثر امرؤ القيس « صيغ المبالغة : مكر ـ مفر واسم الفاعل مقبل ـ مدبر، على التعبير بالفعل في وصف حركة فرسه السريعة عند العدو، وذاك أنَّ صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محددة بزمان، والفعل مقيد بزمانه . كأَنَّ الشاعر يريد أنْ يجعل فرسه مخلوقاً خرافياً خارجاً

---

١ الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .

٢ الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

٣ إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٢٩٩ .

عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة، ففرسه لا يكرثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية ولكنك تجده يفعل ذلك كله معاً وفي أي زمان »[1].

إنَّ امرأ القيس حين يصف فرسه يخلع عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته، وخصائصه الجسدية، والحديث عن أسطورية الفرس تتضمن الحديث عن أسطورية الفارس « وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه، في سلسلة من الصور العارية المتراكمة، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيدالتي اختار لها وقتاً بعينه هو الصباح الباكر، وحصانا « أسطورياً » لايتعب ولاينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها، معنوية وفنية، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتآلف، على الرغم من تباينها، لتخلق عالما جديدا، هو عالم هذاالحصان الأسطوري القادر على تحقيق « انتصار » فارسه امرئ القيس ! »[2] .

وتنتهي المعلقة بتوتر آخر في الحديث عن المطر والسيل، ويمثل المطر والسيل الحاضر فهما ـ من هذه الناحية ـ يدمران كل شيء، وإذا كان ظاهرهما تدمير عناصر الطبيعة فإنهما يمثلان الدمار الداخلي لعالم الشاعر، بحيث لايستطيع الشاعر تجاوز ذلك، « وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليجعل منه كذلك مطراً أسطورياً، تكتسح سيوله كل ما تصادفه في طريقها، فتقتلع الأشجار الكبيرة، وتنزل الوعول التي اعتصمت الجبال، وتهدم البيت إلا ما كان

---

١ محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر ١٩٨٨ ، ص ٨٨ .

٢ إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص ٢٨، سنة ١٩٨٤ .

منها مشيدا من الصخور الصلبة، وتقتل السباع الضارية التي تطفو رؤوسها بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري»[1] يقول امرؤ القيس:

أَحـــــارِ تـــــرى بـــــرقاً كـــــأَنَّ وَميضَـــــهُ

كلـــــمعِ اليَـــــدينِ فـــــي حَبـــــيٍّ مُكَـــــلَّلِ[2]

يُضـــــيءُ ســـــناهُ أَو مصابيـــــحَ راهـــــبٍ

أَهـــــانَ الســـــليطُ فـــــي الـــــذبالِ المُفَتـــــَّلِ[3]

قعـــــدتُ لـــــهُ وَصحبتـــــي بـــــينَ حامـــــر

وَبـــــين إكـــــام بعـــــد مـــــا مُتأَمـــــلِ

وَأَضـــــحى يَســـــحُّ المـــــاءَ عـــــن كـــــل فيقـــــة

يكـــــبُّ علـــــى الأَذقـــــانِ دوحَ الكنهبـــــلِ[4]

---

١ إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص ٢٨، سنة ١٩٨٤ .

٢ اللمع : التحريك، الحبي : السحاب المتراكم، المكلل : الذي صار أعلاه كالأكليل لاسفله .

٣ السليط : الزيت، الذبال : الواحد ذبالة، فتيلة المصباح، أهان الزيت : أسرف في استعماله .

٤ الكنهبل : نوع من الشجر الضخم .

وَتيمـــــاءَ لـــــم يتـــركْ بهـــا جِـــــذعَ نخلـــةٍ

وَلا أُطُمــــــــاً إلا مشيــــــــداً بجَنـــــــــدلِ[1]

كـــــأَنَّ طميـــــــةَ المجيمــــــــرِ غُــــــــدوةً

مـــــن الســـــيلِ وَالغُثّـــــاءِ فَلـــــكةُ مِغـــــزَلِ[2]

كـــــأَنَّ أَبانــــــا فـــــي أَفانـــــينِ وَدقـــــة

كبيـــــرُ أنـــــاسٍ فـــــي بِجـــــادٍ مُــــــزمَّلِ[3]

وَالقـــــــى بصـــــــحراءِ الغبيـــــــطِ بَعاعَـــــــهُ

نـــــزولَ اليمــــــاني ذي العِيـــــابِ المخـــــوّلِ[4]

كـــــأَنَّ سباعــــــاً فيـــــه غَـــــرقى غـــــديةً

بأَرجائـــــــهِ القُصــــــوى أَنـــــابيشُ عُنصُـــــــلِ[5]

---

١ تيماء : قرية، الأطم : القصر، المشيد المبني، الجندل : الصخر .

٢ المجيمر : أكمة، الغثاء : ما يخالط زبد السيل من ورق الشجر ونحوه .

٣ البجاد : كساء مخطط، التزميل : التلفيف .

٤ الغبيط : أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها، بعاعه : ثقله، العياب : الواحدة عيبة، وهي ما يضع فيها الرجل متاعه .

٥ أنابيش : ما ينبش، العنصل : البصل البري .

علـــــى قطـــــن بالشيــــــم أَيمـــــــن صـــــوبه

وَأَيســــــــــره علــــــــى الســــــتار فيـذبـــــــــل

وَأَلقـــــــى ببســــــيان مـــــع الليــــــل بـــــــركه

فأَنـــــزل منــــه العصـــــم مـــــن كــــل منــــزل[١]

ويمثل المطر والسيل المثير الرابع في معلقة امرئ القيس، ولكن الشاعر لم يستطع تجاوزه وكأَنَّ القصيدة بدأت بمثير يدفع إلى القلق والتوتر، وتنتهي بمثير يدفع هو الآخر إلى القلق والتوتر، وكأنَّ حالة المعاناة لاتنتهي، بل تستمر من جديد هكذا كدائرة لاتعرف بدايتها ونهايتها :

**المثير الرابع :المطر والسيل**
**نـوعه : مكاني**
**علاقتـه : التدمير**
**الـزمن : الحاضر**
**الدلالـة : الانفصام**

**لاتجاوز .**

بقي أن أشير إلى أنَّ المثيرات تتفاوت من حيث الجدب والخصب، فإنَّ الطلل مثير مكاني مجدب يخلو من الماء تماما، في حين كان الليل مثيراً يوحي بوجود الماء

---

١ امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص ٢٤ . ٢٦ .

ضمن تشبيهه بأمواج البحر، ويخلو المثير الثالث وهو الوادي المقفر من الماء، أما المثير الرابع فإنَّ للماء دلالته التدميرية فيه، ولكنه يشتمل في الوقت نفسه على دلالات رمزية إيجابية في الخصب والنماء .

إنّ معلقة امرئ القيس بدأت بالجدب والقفر في الوقوف على الأطلال، ولكنها تنتهي بالمطر علامة الخير، وكأنَّ المطر علامة تدميرية تدل على الحاضر من ناحية، وتتبئ عن المستقبل من ناحية أخرى، وقد تحكمت في معلقة امرئ القيس ثنائيتان : ثنائية: الحاضر/الانفصام، وثنائية :الماضي / التواصل، ولذلك تجلى الانفصام في الحاضر في الوقوف على الطلل، ووصف الليل، وتماثل الشاعر مع الذئب في وادٍ مقفر، وتجلى التواصل في الماضي، أي بحكايات الشاعر ومغامراته، أو من خلال حديثه عن فروسيته ووصف فرسه، وأخيراً قاده هذا كله إلى وصف المطر الذي يختلط فيه الحاضر واستشرافات المستقبل، أي أنه انتهي بمثير جديد لاتجاوزله . إن هذه الثنائية تحكم القصيدة من أولها إلى نهايتها، وتسهم في تحديد وحدة بنائية لها، ومن الغريب أنَّ أدونيس يقيم نتيجة فنية على أساس الوضع الوجودي للشاعر الجاهلي، وما دامت الحياة الجاهلية وتجربة الشاعر بخصائصه الوجودية تمثل حركة و«تتبع منحى انفعاليا وتمضي حيث يحملها شعور دائم التغير »[1]فإنه من الطبيعي أن يقود هذا التفتت والتفكك إلى تفكك القصيدة وكأن حياة الشاعر الجاهلي وعالمه الداخلي يقودان إلى تفكك القصيدة وتفتتها لأن القصيدة ـ هنا ـ « رداء الشعور الداخلي المتحرك »[1]، ولا أحسب أن حياة الشاعر المعاصر أقل عصفا وتنوعا من الشاعر الجاهلي، وعلى الرغم من ذلك فالقصيدة الحديثة لا تعرف التفكك، في حين توسم القصيدة الجاهلية بالتفكك والتشظي وخلوها من

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٣٠ .

الإطارالبنائي .إن التجربة مهما كان نوعها ما دامت متوحدة فإنها تقود إلى نتيجة تؤثر قطعا في وحدة القصيدة و التآلف بين أجزائها .

وفي ضوء هذا يمكننا القول إنَّ معلقة امرئ القيس تتميز بوحدتها البنائية الخاصة ذات الطبيعة التراكمية، بمعنى ان الأبيات الشعرية تتتابع البيت تلو الآخر، ففي المقدمة الطللية تتابع الأبيات وتتراكم مكونة وحدة واحدة، غير أن الشاعر يعتمد بنية استرجاعية لا تلتزم بالتراكم العمودي وإنما تتفرع أفقيا، وتعود إلى الأصل، ويتجلى ذلك في وحدة العذارى، وعنيزة، وبيضة خدر، وهكذا، على النحو التالي :

**الوحدة التراكمية الأولى: المقدمة الطللية .**

**الوحدة التراكمية الثانية :**

الوحدة الاسترجاعية الأولى:العذارى وعنيزة « طبيعة قصصية » .

الوحدة الاسترجاعية الثانية : فاطمة « طبيعة قصصية ».

الوحدة الاسترجاعية الثالثة : بيضة خدر« طبيعة قصصية » .

وتتفرع من الثالثة : وحدة تراكمية ذات طبيعة وصفية « وصف المرأة » .

---

[1] نفسه .

**الوحدة التراكمية الثالثة : الليل .**

**الوحدة التراكمية الرابعة : الوادي المقفر والذئب .**

**الوحدة التراكمية الخامسة : الفروسية .**

وتتفـــرع مـــن الخامســـة : وحـــدة تراكميـــة ذات طبيعـــة وصـــفية « وصف الفرس » .

**الوحدة التراكمية السادسة : المطر والسيل .**

# الفصل الرابع
# البطولة

## ( ١ )

لقد تجلت في الحياة الجاهلية مظاهر الصراع والقتال، وقد رافق هذا حديث عن الشجاعة والجبن، وقد عبر الشعراء في أثناء صراعهم مع خصومهم في ساحات القتال أو بعدها عن هذه المظاهر، فكان الحديث عما اصطلح عليه « الحماسة» التي تعني وصفاً للبطولة وتعبيراً عن تجلياتها، أو شحذاً للهمم وتحميساً لأبناء القبيلة، وقد مثلت هذه الأبعاد المتعددة إرساء مثل أعلى للبطولة عبر عنه الشعراء .

ونلتقي في هذا السياق بنمطين من أنماط البطولة في الشعر الجاهلي، البطولة الفردية، والبطولة الجماعية، وتتميز البطولة الفردية في أنها تعبر عن بطولة الفارس الفرد وقيمه وأخلاقه وتضحياته وما يؤرق وجدانه ومشاعره، ويمثل هذا النمط عدد من الشعراء نتوقف عند اثنين منهم : عنترة بن شداد، وعمرو بن معدي كرب، أما البطولة الجماعية فإنها تعبر عن القبيلة وتلتحم بها، وسنتوقف عند الفند الزماني وعمرو بن كلثوم بوصفهما معبرين عن هذا التلاحم مع القبيلة واقعاً، وتعبيراً فنياً .

### عنترة بن شداد وملامح البطولة الفردية :

وُلِدَ عنترة بن شداد لأَمَةٍ حبشية سوداء، نقلت إليه لونها وعبوديتها، فأضحى عبداً في مجتمع يقسم أبناءه إلى طبقات، تعلوها طبقة الأحرار، وتقع في قاعها طبقة العبيد ولم يكن مصير عنترة بدعة في المجتمع الجاهلي الذي يعيش فيه، فكان أمثاله الكثيرين .

وكان مصير العبيد في الجاهلية يتأرجح بين بعدين :الأول الاستسلام المطلق لقدرية اللون، ويقوده هذا إلى التكيف مع الواقع، مؤثراً الإنسان الأسود العبودية على

القتل، الثاني : أنْ يتمرد الإنسان على البناء الاجتماعي القاسي، فيهرب ليعيش ضمن جماعات أُطلق عليها الصعاليك، مثل : السليك بن السلكة، وتأبط شراً، وأضرابهما .

ولم يؤثر عنترة سيرة العبيد الخانعين، كما أنه رفض الخروج عن الجماعة ليكون صعلوكاً، ولكنه آثر أنْ ينال حريته، وأنْ يسترد نسبه، وانْ يبني أسرة كريمة . غير انَّ عنترة ألفى نفسه أسير عائق لم يكن له يد في صنعه، وقد تولدت عن هذا العائق عوائق اجتماعية ونفسية كثيرة متعددة منها :

- عدم اعتراف أبيه به إلا بعد أن أثبت بطولة وشجاعة، وكان الاعتراف به بعد تردد كثير . ولكنه على أي حال لم يمنحه حقوقه كاملة، إذ بقى في نظر القبيلة العبد الذي تُعنى به وتهتم به وقت الحاجة إليه في الحرب .
- موقف سلبي من ابنة عمه عبلة، وليس هناك ما يدل على أنها تحبه، ولكن تتجلى في قصائده الشعرية ما يدل على أنها تقلل من شأنه بسبب لونه، أو انها غاضبة عليه .
- موقف عمه مالك والد عبلة الرافض من تزويج ابنته لعبد أسود، وهذا يؤكد النظرة الاجتماعية التي تقلل من شأن الإنسان بسبب لونه، على الرغم من أنَّ والده اعترف به ومنحه حريته .

إنَّ العوائق الاجتماعية المختلفة ولّدت عقدة الشعور بالنقص لدى عنترة بن شداد وكان عنترة يعبر عن معضلة اللون بالإشارة مرة، وبالتصريح مرة، ويمكننا أن نتوقف عند ثلاثة أبيات شعرية تعبر عن هذه العقدة وعن أثارها، يقول عنترة بن شداد مخاطباً ابنة عمه عبلة :

إنْ تُغـــــدفي دونـــــي القِنــــاعَ فإنّنــــي

طَــــبٌ بأَخــــذِ الفَــــارسِ المَستَــــلئِمِ [1]

---

[1] الزوزني،شرح المعلقات السبع، ص١١٩. تغدفي: ترخي، طب: حاذق، المستلئم: الذي لبس لامة الحرب، وهي الدرع .

ولعل هذا البيت واحد من الأبيات الشعرية التي يمكنها أن تكون مفتاحاً يكشف عن شخصية عنترة بن شداد، ولعله يساعدنا أيضاً على فهم نفسيته وموقفه من ذاته ومن الآخر، سواء أكان امرأة أم رجلاً .

إنَّ عبلة في هذا البيت ترخي قناعها دون عنترة، أي أنها تستتر دون الشاعر وعلى الرغم من رقة القناع وبساطته فإنَّ الشاعر لا يستطيع اقتحام هذا القناع، ولكنه يؤكد لها أنه حاذق في قتل الفارس الذي يتترس بلامة حربه، أي أنَّ هناك قناعاً تترست به عبلة من نظرات ابن عمها،كما أنَّ هناك قناعا – درعا – يتترس به الفارس من سيف عنترة والشاعر في حقيقته قادر على الفارس ودرعه، وليس بقادر على تمزيق قناع ابنة عمه عبلة .

وفي ظني أنَّ الأمر لا يخلو من أبعاد رمزية تعبر عن حالة نفسية يعيشها الشاعر فالقناع هنا له ثلاثة أبعاد، أحدها : قناع الفتاة، وثانيها : قناع الفارس المستلئم بلامة حربه، وثالثها : وهو أخطرها وهو القناع الطبيعي الذي يرتديه عنترة، وهو لونه الأسود . إنَّ إسدال القناع أثار لدى الشاعر إحساسه بعبوديته فكان رد فعله إظهار فروسيته وشجاعته، بوصفهما شكلاً من أشكال التعويض عن الشعور بالنقص باللون .

ومن الجدير بالإشارة إنَّ قناع الشاعر قناع ثابت يحمل معه مأساة الشاعر وعذابه في حين مثَّل القناعان الآخران بعدين متغيرين يتأثران بالواقع سواء أكان اجتماعياً أم قتالياً إذن فهناك قناع لا سبيل إلى إزاحته وتغييره، وهناك قناعان متغيران فوظيفة القناع الذي تسدله الفتاة تعود إلى استتار الجمال ومن ثم حمايته، وفي هذا دلالة رمزية اجتماعية، تدل على تعذر وصول الشاعر إلى القناع، وتحقيق التواصل مع صاحبته تماماً كما انَّ وظيفة الدرع استتار للجسد وحمايته له في آن، مع فارق، انَّ الشاعر قادر في هذه الحالة أنْ يمزق الدرع ويمزق صاحبه، لأنه يخضع للقوة الفردية التي يتمكن الشاعر من إحداثها، أما قناع الفتاة فهو يخضع للقيم الاجتماعية التي قهرت الشاعر وعذبته .

ويقول عنترة :

ولـــــيسَ يَعيــــبُ الســـــيفَ إخـــــلاقُ غِمــــدِه

إذا كَـــانَ فـــي يَـــومِ الــوَغَى قـــاطعَ الحـــدِّ[1]

إن ظاهر هذا البيت حكمة يقصد منها الشاعر الحديث عن السيف والغمد، ولكنه في حقيقته حديث عن الجوهر والعرضي، أو الثابت والمتغير، إذ يمثل السيف الجوهر والثابت لا العرضي والمتغير، فليست القيمة للغمد إنْ كان جديداً أو مزيناً أو بالياً، وإنما القيمة الحقيقية للسيف في حدته وقدرته على القطع في أثناء احتدام الخيول ونشوب المعارك، إذ يشتمل الحديث عن السيف والغمد حديث عن الخارجي الغمد، وعن الداخلي السيف والحق انَّ حديث عنترة هنا إنما هو مقابلة رمزية لقضية الخارج والداخل التي شغلته، أي حديث عن الغمد البالي أو الخارج المتمثل في اللون الأسود، وهو أمر لا قيمة له، وإنما القيمة للداخل السيف، أو جوهر الإنسان الذي يتبدى في سلوكه وأفعاله . ويميل عنترة إلى تفضيل الجوهر على العرض، والثابت على المتغير، وفي هذا يتعرض عنترة إلى معضلة اللون التي تقلقه وتؤرق عليه وجدانه .

ويمكننا استكمال رؤية عنترة من خلال البيت الشعري الثالث الذي يقول فيه :

المـــــــالُ مـــــــالكمُ والعبــــــــدُ عبـــــــدُكمُ

فهـــل عـــذابُكِ عنّـــي اليـــومَ مصـــروفُ[2]

إن صدر البيت يقرر حقيقة تؤكد ملامح الفوارق الطبقية، وتنبئ عن ملامح الاستعلاء بين السيد والعبد، طبقة وثراء، ولذا كان الحديث عن العبودية والمال متوازناً في جملتين

---

[1] سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ٧٣. أخلق : بلي.

[2] نفسه، ص ٢٢ .

اسميتين : المالُ مالكمُ والعبدُ عبدُكمُ، وهما متوازنتان نحواً وإيقاعا، فعلى المستوى التركيب النحوي يصل التماثل حداً كبيراً بين المبتدأ والخبر في الجملتين :

المبتدأ : المال، العبد

الخبـر : مالكم، عبدكم

ومما يثير الانتباه أنَّ الخبر تكرار للمبتدأ يفيد التوكيد، ولكنه مضاف إلى ضمير الجماعة «مالكم وعبدكم » فهذا يؤكد الملمح الاستعلائي والطبقي .

أما عجز البيت فهو تركيب ينتقل من الأداء الخبري إلى أداء إنشائي، ويؤدي الاستفهام الاستنكاري ـ هنا ـ دلالة الرفض، وكأنَّ البيت الشعري فيه استسلام في أوله، ومحاولة للخروج في آخره، كما أنَّ التركيب يختلف، إذ ينتقل الخطاب من صيغة الجماعة إلى الإفراد، وينتقل فيه الخطاب من إلغاء دور الشاعر الذي كان مجرد وصف في الانتساب إلى الآخر « مالكم، وعبدكم » إلى التعبير عن الذات « عني »، وكأنَّ الصدر يلغي تماماً وجود الشاعر ويحضر فيه الآخرون ،وحين يرد الشاعر فإنه لا يعدو أن يكون مجرد شيء « مال، أو عبد »، ولكن الصورة تختلف في العجز، إذ يصبح الحديث عن الإنسان « فالعذاب، وعني، ومصروف » تنبئ عن وجود إنساني، يرفض أو يتمرد ويحاول الانتقال إلى التعبير عن ذاته .

بقي أمر مفاده أنَّ الصدر يشتمل على قدر من التقطيع الصوتي ويرافقه تنغيم في جملتيه المتوازنتين توازناً يكاد أنْ يكون تاماً « والمال مالكم، العبد عبدكم » أما العجز فتكثر فيه حروف المد « عذاب، وعني، ومصروف » فضلا عن أنَّ العجز ليس فيه تقطيع ولا تنغيم، كما هو الحال في الصدر، وكأنَّ هذا الاختلاف في التركيب الصوتي يسهم هو الآخر في الكشف عن دلالات الشطرين المختلفين .

وقد عبر عنترة بن شداد عن مشكلة اللون الأسود بصراحة، وألح عليها في شعره وتحدث عنها بمرارة مفجعة، لأنَّ اللون قد أرَّقَ الشاعر، وأقضَّ عليه مضجعه، ويرجع هذا لسببين :أحدهما : نسب الشاعر والتحاقه بأبيه، لأنَّ السواد من هذه الناحية يمنع العربي

من نسبة ولده إليه، وثانيهما : القيمة الاجتماعية التي تقلل من أهمية السود ومن قيمتهم، فهم عبيد، ولابد أن يعيشوا في قاع المجتمع .

وكان عنترة يحمل في أعماقه، وتحت هذه القشرة السوداء، نفساً أبية كريمة وتشتمل على طموحات هائلة، وكان يدرك أنه يستحيل عليه تغيير لونه، « وما لسواد جلدي من دواء »، ولكنه حاول أن يغير من انتسابه وتغيير نظرة المجتمع إليه .

ولقد تحكمت في رؤية عنترة بن شداد ثنائية يمثل السواد أحد بعديها، في حين يمثل البياض البعد الآخر، ولقد تركزت حول اللون الأسود، بوصفه رمزاً لقيمة اجتماعية، كل الخصائص والخصال السيئة، فهو لون الخبث والدونية والتخلف، وقاد هذا إلى شكل من أشكال الشعور بالنقص لدى الشاعر، ولذلك كان يعي دلالة السواد ويحاول تبرير طبيعته، وتعويض ذلك بالبياض الذي يكون فعلاً حميداً .

ويعمد عنترة إلى إضفاء قيمة على السواد، وكأنه يحاول الفخر بلون السواد ويحاول الفخر بكونه عبداً، ويحاول أنْ يوسع من دلالتة الضيقة المقتصرة على الإنسان إلى أبعد من ذلك، فالمسك أسود اللون، ولكن لا يقلل السواد من أهميته وقيمته، يقول :

لـــئِن أَكُ أَســـوداً فالمسْـــكُ لَـــوْني

وَ مَــــا لِســــوَادِ جِلــــدي مــــنْ دَواءِ

ولكــــن تبعُــــدُ الفحــــشاءُ عنــــي

كبعـــدِ الأرضِ عـــن جـــوِّ الســـماءِ[1]

إنَّ عنترة بن شداد بهذا يضعك أمام معادل موضوعي يتقابل فيه عنترة بلونه الأسود بالمسك ذي اللون الأسود، أي أنَّ اللون لا يحدد قيمة الإنسان، وإنما جوهره هو

---

[1] نفسه، ص ١١.

الذي يحدد قيمته وأهميته، ولم يقتصر عنترة على ذلك، بل حاول تجلية السواد بوصفه نسباً للشاعر في مواطن القتال، يقول :

أَنـــــا العبـــــدُ الــــذي خُبِّـــــرتِ عنــــــه

يُلاقـــــي فــــي الكـــريهةِ أَلـــفَ حـــرِّ

خُلقـــتُ مـــن الحديـــدِ أَشـــدُّ قلبـــاً

فكيـــفَ أَخــــافُ مــــن بِـــيضٍ وسُمْـــر [1]

وأَبطــــشُ بَـــالكميِّ ولا أَبالــــي

وأَعلـــو إلـــى السِّـــماكِ بكُــلِّ فَخْـــرِ [2]

ويقول :

يَعيبـــــونَ لَـــــوني بالســـــوادِ جَهالــــةً

وَلـــولا سَــــوادُ الليـــلِ مـــا طَلَـــعَ الفَجْـــرُ

وإنْ كَــــانَ لَــــوني أَســــوداً فَخَصَـــائِلي

بَيَـــاضٌ ومِـــنْ كَفـــيَّ يُسْتَنـــزلُ القَطْـــرُ [1]

---

[1] البيض والسمر : السيوف والرماح .

[2] سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٠٨.

يضر الشاعر ان يعيره أعداؤه بسواد لونه، ولكن ما يضره أكثر أن يعيره قومه بذلك، ويظلمونه ببغيهم وقلة إنصافهم له، على الرغم من أنه فارسهم، وواحد منهم يقول :

أُذَكِّـــــرُ قـــــومي ظلمَهُـــــمْ لِـــــي وبغيَهُـــــم

وقِلـــــةَ إنصـــــافي علـــــى القُـــــربِ والبُعـــــدِ

بَنيـــــتُ لهـــــم بالســـــيفِ مَجْـــــداً مُشـــــيَّداً

فلمَـــــا تَنـــــاهى مجـــــدُهُم هَـــــدموا مَجـــــدي

يَعيبـــــونَ لَـــــوني بالسَّـــــواد وإنمـــــا

فِعـــــالُهم بالخُبـــــثِ أَســـــودُ مـــــن جِلْـــــدي [٢]

ويعي عنترة بن شداد أنه يعيش حالتين في قومه، حالة السلم الذي لا يعدو انْ يكون فيه سوى عبد يقلل قومه من شأنه، وينادونه باسم أمه زبيبة تحقيراً وتقليلاً من أهميته، أما في حالة الحرب فانه تعلو قيمته وأهميته، يقول :

يُنـــــادونني فـــــي السِّـــــلمِ يـــــا بـــــنَ زَبيبَـــــةٍ

وَعِنـــــدَ صِـــــدامِ الخَيْـــــلِ يـــــا بـــــن الأَطَـــــايبِ

---

١ نفسه، ص ٧١.

٢ نفسه، ص ٢٠.

وَلَـــــولا الهَـــــوى مَـــــا ذلَّ مِثلـــــي لِمـــــثلِهم

ولا خضَـــــــعَتْ أُسْـــــــدُ الــــــفَلا للثَّعَـــــــالبِ

ســـــــيذكُرُني قَـــــــوْمِي إذا الخَيْــــــل أَصـــــبحَتْ

تَجُـــــولُ بِهـــــا الفُرســـــانُ بَـــــينَ المَضَـــــاربِ

فـــإنْ هُـــمْ نَسَـــوْني فالصَّـــوارمُ والقَنَـــا

تُذَكِّـــــــرهُمْ فِعـــــــلي وَوَقْــــــعَ مَضَاربــــــي [1]

ولعل أقسى أنواع الظلم والمعاناة تلك التي تصدر عن ابنة عمه التي يحبها، عبلة، حين يقول :

أَلا يـــــــا عَبـــــــلُ قـــــــد زادَ التَّصـــــــابي

وَلَـــــجَّ اليـــــومَ قومُـــــكِ فـــــي عَـــــذابي

وظـــلَّ هَـــواكِ يَنمـــو كُـــلَّ يَـــومٍ

كَمَـــــا يَنمـــــو مَشِيـــــبي فـــــي شَبَـــــابي [2]

وقوله :

---

[1] نفسه، ص ٣٢. الصوارم : السيوف، القنا : الرماح .

[2] نفسه، ص ١٩.

إلـــــى كَـــــمْ أُدارِي مَـــــنْ تُريـــــدُ مَـــــذلَّتي

وأَبـــــذُلُ جهـــــدي فـــــي رِضَـــــاها وتَغضَـــــبُ

عبُيـــــلةُ أَيـــــامُ الجمَـــــالِ قَليلـــــةٌ

لَهَـــــا دَولـــــةٌ مَعلـــــومةٌ ثَـــــمٌّ تَذْهَـــــبُ[1]

ويبدو أنَّ  عبلة كانت تقلل من قيمة عنترة بسبب لونه، ويتجلى ذلك في مرارة التعرض لذلك، ويتمنى أن ترضى عبلة عن أمر لا يستطيع عنترة أن يغيره، يقول :

لعـــلَّ عَبـــلةَ تُضـــحي وهـــي راضـــية

علـــى سَـــوَادي وتَمحُـــو سَـــوْرَةَ الغضـــبِ[2]

ويعمـــد عنتـــرة بـــن شـــداد إلـــى تعـــويض معضـــلة الشـــعور بـــالنقص باللون بطريقتين : إحداهما: تعويض ذلك بالخصال الحميدة، يقول :

لـــئِن أكُ أســـوداً فالمســـكُ لـــوني

و مـــا لِســـوادِ جِلـــدي مـــنْ دواءِ

---

[1] نفسه، ص ٢٠.

[2] نفسه، ص ٣٠.

ولكـــــــن تبعُـــــــدُ الفحـــــــشاءُ عنـــــــي

كبُعْـــــــدِ الأرضِ عـــــن جَـــــوِّ الســـــماءِ [1]

ويقول :

تُعّيرنـــــــي العِـــــــدَا بِسَـــــــوادِ جِلْـــــــدي

وَبِـــــيضُ خَصـــــائِلِي تَمحُـــــو السَّـــــوادا

سَـــلِي يَـــا عَبــلُ قَومَــكَ عــن فِعــالي

ومَـــــنْ حَضَـــــرَ الوَقِيعَـــــةَ والطِّـــــرادا [2]

ويقول :

سَــــوَادي بَيَـــاضٌ حِـــينَ تَبــدو شَـــمائِلي

وَفِعلــي علــى الإنســان يَزْهــو ويَفخَــرُ [3]

ويقول :

---

[1] نفسه، ص ١١.
[2] نفسه، ص ٦٥.
[3] نفسه، ص ٩٥.

يَعيبُـــونَ لَـــوني بالســـوَادِ جَهَـــالةً

وَلَـــولا سَـــوادُ الليـــلِ مَـــا طَلَـــعَ الفَجْـــرُ

وإنْ كانَ لَوني أسوداً فخصائلي

بيـــــاضٌ ومـــــن كَفـــــيَّ يُسْتنـــــزلُ القَطْـــــرُ

مَحـــوتُ بـــذكري فـــي الـــوَرى ذِكـــرَ مَـــنْ مَضَـــى

وسُـــــدْتُ فـــــلا زيـــــدٌ يُقـــــالُ ولا عَمْـــــرو[1]

إنَّ هذه النصوص تحاول كلها تعويض شعور الشاعر بالنقص من خلال أفعال حميدة يشتمل عليها جوهر الشاعر، أي أنَّ القيمة الحقيقية لا يحددها اللون الأسود الذي يرتديه الشاعر، وإنما تتجلى قيمته في سماته الأخلاقية الحميدة .

ولم يكن التعويض مقتصراً على الأخلاق الحميدة ولكنها تتجلى أيضاً من خلال فروسية الشاعر التي تتجاوز الحد، ولذلك كان القتال عنده يوم فرح وسرور، لأنه يشعره في تلك اللحظات بأنه يتجاوز عقدة النقص، وبخاصة أنَّ الآخرين يعنون به ويولونه أهمية فائقة، ومن هنا جاء فرحه وسروره بالقتال وبالسيف يقول :

وَأَفـــــــرحُ بالسيـــــــفِ تَحـــــــتَ الغُبـــــــار

إذا مـــــا ضَـــــرَبتُ بِـــــهِ أَلـــــفَ ضَربَـــــه[2]

---

1 نفسه، ص ١٠٦.

2 نفسه، ص ١٣.

ويقول :

أَحِـــنُّ إلـــى ضَـــرْبِ السُّـــيوفِ القَـــوَاضِبِ

وأَصْـــبُو إلـــى طَعـــنِ الـــرماحِ اللَّـــواعبِ [1]

وأَشـــتَاقُ كاسَـــاتِ المَنُـــونِ إذا صَـــفتْ

وَدَارتْ علـــى رأســـي سِهَـــامُ المَصائـــبِ [2]

وَيُطربُنـــي والخَيـــلُ تَعْثُـــرُ بالقَنَـــا

حُـــدَاةُ المنايـــا وارتعـــاجُ المَـــواكبِ [3]

وَضـــربٌ وطعـــنٌ تَحـــتَ ظِـــل عَجَاجـــةٍ

كَجُـــنحِ الـــدُّجى مِـــنْ وَقْـــعِ أَيـــدي الســـلاهبِ [4]

---

1. القواضب : السيوف، اللواعب : الرماح .
2. إذا صفت : أي حمي وطيس الحرب، وكلما كانت المدام – الخمرة – خالصة صافية الكؤوس كانت أشد فعلا بالرؤوس .
3. عثور الخيل : الاشتجار والاشتباك، ارتعاج المواكب : كثرتها .
4. سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ٢١. السلاهب : نوع من الخيل طويل على وجه الأرض.

ولم تقتصر سعادته على الفرح بالسيف والحرب، بل كان يجد سعادته حين يتمكن من قتل خصومه . .يقول :

شَــــفى النفـــسَ مِنـــــي أَو دَنَـــا مِـــنْ شِـــفائِها
تَرَدِّيهـــــــمُ مـــــــن حَالِـــــقٍ مُتَصــــــوبِ [1]

تَصــــــــيحُ الـــــــرُّدَيْنياتُ فـــــــي حَجَبــــــاتِهم
صـــــياحَ العَـــــوالي فــــي الثِّقـــافِ المُثـــقَّبِ [2]

كَتــــائِبُ تُــــزْجى فَـــوقَ كُـــلِّ كَتيبَــــةٍ
لـــــواءٌ كَظِــــلِّ الطائـــــرِ المُتـقلِّـــــبِ [3]

ومن الجدير بالذكر انَّ الشاعر يجد نفسه في فروسيته، وانَّ نسبته للسيف هي التي تحدد قيمته، يقول :

وأَنَــــا الأســـــــودُ والعبـــــــدُ الــــــذي
يَقصِـــــــدُ الخَيـــــــلَ إذا النَّقـــــعُ ارتفـــــعْ [4]

---

[1] التردي : السقوط من عل، الحالق : الجبل المرتفع، المتصوب : المنحدر.

[2] الردينيات : الرماح، الحجبات : الاوراك، العوالي : رؤوس القنا، الثقاف : ما تسوى به الرماح المثقب : المثقوب .

[3] سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ٢٤ .تزجى : تساق وتدفع .

[4] النقع : الغبار .

نِسْبَتـــــــــي سَـــــــيفي وَرُمحـــــــــي وهمـــــــا

يُـــــــؤْنِساني كُلَمــــــا اشتــــــدَّ الفَــــــزَعْ [1]

**( ٢ )**

إنَّ في شخصية عنترة شيئاً يفارق الآخرين، لا يرضى بما رضي به الآخرون لأنفسهم، وكان يدرك في الحياة وجوده، فكان يرى الإنسان من منظار آخر، لا يحدد قيمته لون، وإنما تحدده قيم اجتماعية، فتوة وفروسية، وقد ولَّد هذا في نفسه شعوراً قوياً فيما تكتنفه نفسه، وفيما يعيش فيه، فضلاً عن مجتمعه الذي يفرض عليه نمطاً من الحياة وضروبا من المذلة والهوان . ثم كان إعجابه بابنة عمه، وهي من حرائر العرب، فاتسعت الهوة بين ما هو عليه، وبين طموحه الذي يدفعه إلى أنْ يقترن بهذه الفتاة التي تأبى طباع أسرتها وتقاليدهم أن تحقق له ما يصبو إليه «فمشكلة عنترة ولدت معه، إنها في دمه ولونه ملتصقة به، ملازمة لواقعه، فلو اتهمه الناس بالجبن لاستطاع أن يزيل تلك التهمة بالبطولة، ولو كان يعاب بالفقر لدأب في سبيل الغنى، إلا أنه كان يعاب لولادته من أَمَةٍ وللون وجهه، وهذان أمران لا قبل له بتغييرهما »[2].

وكان يؤرق وجدان عنترة بن شداد أنه ليس محسوباً على قبيلته، وكان يعاني من شطرين، شطر: كونه ولد لواحدٍ من أحرار عبس، ولم يعترف به إلا بعد أن اثبت بطولة وفروسية، وبعد تردد كبير، والشطر الثاني :كونه ولد لأمَةٍ حبشية، ولذا كان بعيداً عن افتخاره بأسرته أو قبيلته، على غرار ما كان يفعل شعراء القبائل الآخرين، فعمرو بن كلثوم مثلا كانت معلقته كلها تعبيراً عن وجدان الجماعة، تباهياً بمآثرها ومفاخرها واعتزازاً

---

١ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٢١.

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٣.

ببطولاتها وأمجادها، لأن عمرو بن كلثوم كان ملتحماً بهذه الجماعة، وامتداداً لها اذ يتحقق وجوده بوجودها، أما عنترة فلم يكن ولوعاً بهذا، وحتى في اللحظات التي يعمد فيها إلى الفخر بقبيلته تبرز أمامه مشكلة لونه الأسود قوية واضحة، فيتحول فخره إلى إشارة عابرة باهتة يحاول تغطيتها بمصيره القدري الغريب .

إنـــــي امْـــــرؤ مـــــن خَيْـــــرِ عَـــــبْسٍ مَنْصِـــــباً

شَـــــطْري وأَحمِـــــي سَـــــائري بالمُنصـــــلِ [١]

وبذلك يتحول السيف إلى نسب يغطي نقص شطره الآخر، وقد تركت هذه العقدة لديه، أي عقدة الشعور بالنقص باللون، أنماطاً من المواقف، وأنماطاً من التعبير عنها، فهو من ناحية يريد أن يسد هذا النقص والعجز بالتفوق على أحرار قبيلته، ويتم ذلك من خلال محورين : أولهما :أنه يعمد غالبا إلى إظهار قبيلته في حالة الهزيمة والانكسار فهم على الرغم من كونهم جماعة، وهو الفرد، و أنهم أحرار، وهو العبد، فهم يخسرون المعارك ويهربون، وهو في هذه الحالة يسد مسدهم، ويجبر عثرتهم، ويحقق النصر لهم، يقول :

إنْ يُلحقُـــــوا أكْـــــرُرْ وإنْ يُســـــتلحَمُوا

أشـــــدُدْ وإنْ يُلفَـــــوا بضَـــــنكٍ أَنـــــزلِ

---

١ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٤٧. المنصل : السيف.

حيـــنَ النـــزولِ يكـــونُ غَايـــة مِثْلنـــا

وَيَفِـــــــرُّ كُـــــــلُّ مُضـــــــلّلٍ مُستـــــــوهِلِ [1]

وليس صحيحا ان الشاعر في هذا « يحقد على بني قومه بقدر ما كان يحقد على أعدائه لأنَّ احتقارهم لـه هو اصل بلائـه وفشلـه »[2] وإنمـا كـان الشـاعر يعبـر عن مقارنـة بـين الجماعة المنهزمة متمثلة في القبيلة، والبطل الفرد متمثلاً في شخصية فارس هو عنترة، وهذه المقارنة تشبع جانباً مهماً من نفسية الشاعر البطل، وتشعر الآخرين بخذلانهم على كثرتهم وبعزتهم بفردية بطولته . إنَّ عنترة كان يدرك تماماً بوصفه إنسانا جاهلياً أنَّ وجوده الحقيقـي يقـع فـي إطـار قبيلتـه، لكنـه وجـود مشـوب بغصـة بعـدي: أمـه الحبشـية، ولونـه الأسود، ومن ثم فليس الشاعر حاقداً على قبيلته حقده على أعدائه . ثانيهما : وهو لا يبتعد كثيراً عن الأول، وهو يتركز في عقد ة الشعور بالنقص التي دفعت الشاعر إلى إظهـار بطولتـه علـى حسـاب هزيمـة الجماعـة، كـي يثبـت لهـم أنَّ اللـون لا يمثـل معيـار التفاضل بين الناس، وإنما ما يشتمل عليه جوهره وأفعاله، وبذلك يحاول عنترة انْ ينقل معيار التفاضل من العرق والدم واللون إلى معيار العمل، إنَّ البطولة تعوض نقصاً يعاني منه، وهذا ما أكده في شطره الآخر الذي يحميه بسيفه وسنانه، ويتبدى من ناحية أخرى في شعر عنترة ما يؤكد إشباع الشعور بعقدة النقص باللون التي يعاني منها عنترة، ويبدو أنها لا تتجلي هذه الا وقت الشدة في وقت تحتاج إليه القبيلة كل الحاجة، إذ يرى أنَّ القبيلة تلتحم به، فارساً لها وابناً من أبنائها، ونراه يلفى الخير من أعمامه وأخواله، فيصبح منهم في أوساطهم، وليس كائناً غريباً في جسد القبيلة، يقول :

---

١ نفسه، ص ١٤٧. مستوهل : ضعيف يفزع .

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٤٧.

وإذا الكتـــــــيبةُ أَحْجَمَـــــــــتْ وَتَلاحَظَـــــــــتْ

أُلفيــــــتُ خَيـــــراً مــــــن مُعــــــمٍّ مُخــــــولِ [1]

والخَيْـــــــــلُ تَعلـــــــمُ والفَـــــــوَارسُ أَننـــــــي

فَـــــــرّقْتُ جَمعَهُـــــــمُ بطَعـــــــنةِ فَيصـــــــلِ [2]

وهذا يعني أنَّ لفظتي معم ومخول « عناوين ورموز لما كان يتأجج ويضطرم في نفسه من حقد وهزال وسقم من جراء الواقع الذي أوثقه بشباكه . . . وان وراء عنجهيته وبطولته شعوراً حاداً بالمستحيل والنقص الذي لا يعوض ولا تردم هاويته » [3] .

وأكثر ما يتجلى الشعور بعقدة النقص من خلال تمكنه بوصفه فرداً من التغلب على الآخرين الذين خافت القبيلة منهم من فرسان وأبطال، ومن خلال استنجاد قبيلته به ومناداته باسمه، ودعوته أن يقاتل ويتقدم،وقد أعرب عنترة عن هذا بأنه يشفي نفسه ويبرأ أسقامها، وهذا بوح واعتراف من الشاعر من أنَّ هناك قلقاً وألماً يحفران في نفسه، يقول :

---

١ تلاحظت : من اللحظ وهوالنظر، المعم والمخول : الكريم من الآباء والأمهات، أي أعمامه وأخواله .

٢ طعنة فيصل : تفصل الأمور وتنهيها .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤.

لمَّـــــا رَأَيـــــتُ القَـــــومَ أَقبــــلَ جَمعُهـــــم

يَتَذامَــــــرُونَ كَـــــــرَرتُ غَيـــــرَ مَذمَّـــــمِ[1]

يَـــــدعُونَ عَنتــــــرَ والــــــرِّماحُ كأَنَّهـــــا

أَشـــطانُ بِئـــرٍ فـــي لَبـــانِ الأَدْهَـــمِ[2]

مَازلــــــتُ أَرميهـــــم بثُغــــرةِ نَحْـــــرِهِ

ولَبانِـــــهِ حتـــــى تَسَــــربلَ بالــــدَّمِ[3]

فـــــازورَّ مــــن وَقْـــعِ القَنــــا بلبانِــــهِ

وشَكَــــا إلـــــي بَعَبْــــرةٍ وَتَحَــــمْحُمِ[4]

---

١ التذامر : الحض على القتال .

٢ الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم .

٣ الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .

٤ الازورار : الميل، التحمحم : من صهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .

لَــــو كَـــــان يَـــــدري مَــــا المُحــــــاوَرَةُ اشـــــتَكَى

وَلَكَـــــــانَ لَــــــو عَلِـــــمَ الكَـــــلامَ مُكَلِّمِـــــــي

وَلَقَــــــد شَفَــــــى نَفْســــــي وأَبــــــرأ سُــــــقمَها

قِيــــــلُ الفَـــــوارِسِ وَيْـــــكَ عَنتَـــــرَ أَقـــــدِمِ [1]

إذن فعنتـرة بـن شـداد يشـعر « بالشـفاء والبـرء مـن السـقم عنـدما يسـمع هتـاف الجنـد يستنجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو أجمل نداء تسمعه أذنه إذ يخيل إليه أنه رمى الصخرة التي ما برحت تثقل كاهليه » [2] .

( ٣ )

إن عنترة بن شداد يعبر عن حالة الرفض والتمرد بصيغ مختلفة وأشكال متنوعة وقد يدل الاستفهام الاستنكاري الذي بدأ به معلقته على واحدة من أشكال الرفض والتمرد فقوله :

---

[1] الزوزني و شرح المعلقات السبع، ص ١٢٨ . ١٢٩.

[2] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤.

هَـــــلْ غــــــادرَ الشـــــعراءُ مــــــن مُتَـــــرَدَّمِ

أم هـــــلْ عرفــــتَ الــــــدارَ بَعْــــدَ تـــــوهُمِ[1]

يؤكد معرفته لسؤال يطرحه أمام المتلقي، ويؤكد في الوقت نفسه أنَّ الشعراء السابقين لم يتركوا شيئا لم يطرقوه، ولعلنا ندرك أنَّ الإجابة عن سؤال يتضمن السلب أو الإيجاب وهو يشتمل على دلالات مختلفة .

إن عنترة بن شداد كأنه يضيق ذرعاً من تقيد الشعراء بهذا التقليد الذي درجوا عليه، وكأنَّ تكرار هذا الاستفهام في صدر البيت وعجزه ما يؤكد ذلك لأنه ـ على ما يبدو ـ أصبح عقبة أمام الشاعر، ويهيمن على البيت الشعري التساؤل المقترن بالوهم .

إن الوقفة الطللية عند عنترة بن شداد كثرت فيها التساؤلات المحيرة، مما يعني أنه يحس بقدر من القلق الوجودي، هو نتيجة لعوامل عديدة، منها اندثار بقايا الدار والوحدة الموحشة واختفاء الحبيبة، وهذا له ما يبرره عند الشاعر الجاهلي بعامة، فعلى الرغم من أنَّ الطلل يعبر عن موقف الشاعر من الزمن وأثره في الطبيعة والإنسان لأنه يقود الحياة إلى التلاشي والموت فإنَّ الحياة تتبدى من التلاشي والموت من خلال استرجاع الماضي، وذلك كأنه يعيد الزمن بالحكاية ويعيد الحياة والحب يقول عنترة :

دار لآنســــــــــةٍ غَضَــــــــــيضٍ طَرْفُهـــــــــــا

طَـــــــــوعِ العِنــــــــاقِ لَذيـــــــذةِ المُتَبَســـــــــمِ

ومن الجدير بالذكر أنَّ الشاعر يكثر من النكرات ، «دار، آنسة،غضيض » كما أنه عرض لجملة من الصفات تنحدر من حقل دلالي واحد هو الجمال الحسي :

---

[1] المتردم : الموضع الذي يُسترقع ويستصلح .

الطرف = غضيض « حسي بصري »

العناق = طيعة « حسي لمسي »

التبسم = لذيذ « حسي ذوقي »

إنَّ أبرز ملامح التمرد عند عنترة بن شداد هي محاولته الإعلاء بذاته إزاء الآخرين إذ على الرغم من سواد لونه ووضاعة أصله فهو أعلى في القيمة في فروسيته، فالفروسية كما يذهب إلى ذلك أدونيس، « صيحة التمرد ضد العالم، وغايتها إثبات الوجود والعيش بامتلاء . حس الفروسية هو، من هذه الناحية، حس الكفاح ضد الدهر »[١] .إن الفروسية لدى عنترة تحقق له الطريق للامتلاء بالحرية، إنَّ عنترة يحاول أن ينفلت من الجماعة وقيمها، ويحقق هذا أو قسما منه بالفروسية، لذلك كانت الحرب عالم الشاعر إذ يحقق من خلالها ذاته، فالشاعر « يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها » [٢]، إنَّ الحرب تساعد الشاعر في إعادة صياغة العالم من جديد، لأن العالم لا يستقل في وجوده، وإنما «يصبح العالم انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان ـ بين المظهر والجوهر»[٣].

إنَّ عنترة بن شداد لم يخرج عن إطار القبيلة ولم يتمرد على كيانها، فقد بقي يناضل من أجل الحصول على حريته وكان عنترة يعلم أنَّ الحرية التي يطلبها لا تمنح، وإنما تؤخذ بالكفاح واثبات الذات وأفعالها، إنَّ فروسية عنترة ليست « إلا نوعاً من الثأر لنفسه المحدودة في نهاية المطاف، من هذه الطبيعة حوله من فضائها الهائل وفراغها المهيب، بل إنَّ ذلك هو ما يدفعه إلى التهور والاستهانة بشخصه والتطوح في هوة

---

١ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٢٩ .

٢ نفسه، ص ١٨ .

٣ نفسه ،ص ١٦ .

المغامرة لتصير حياته على مثال الصحراء مطلقة ونسبية، بسيطة ومعقدة، ثابتة وتنهار كالرمل »[1]، وعلى الرغم من اعتراف أبيه بنسبه إليه، فهو في نظر أعدائه وقومه عبداً، وأكثر من هذا أنَّ ابنة عمه التي يحبها تضعه في الإطار ذاته من حيث كونه اسود اللون عبداً . ولذلك لاحظنا أنَّ ما يثير عنترة أنْ تشيح عنه بوجهها، وكأنها تنكأ جرحاً دفيناً في نفسه، ولذلك كان
إرخاء عبلة قناعها على وجهها يمثل مثيراً دفع عنترة إلى الإسهاب في التعبير عن معاناته بطرف خفي، مضفياً على نفسه تلك الخصائص والخصال الحميدة، ويتحسس أنَّ ظلماً كبيراً يقع عليه بسبب هذا الجفاء، يقول عنترة :

إنْ تُغـــــدفي دونـــــي القِنـــــاعَ فـــــإنني

طَـــــبٌ بأخـــــذِ الفـــــارسِ المستلئـــــمِ[2]

أثنـــي علـــيَّ بمـــا عَلِمـــتِ فإننـــي

سَـــــمحٌ مُخالَقَتـــــي إذا لـــــم أُظلـــــمِ

وإذا ظلمـــــتُ فـــــإنَّ ظُلمـــــيَ باسِـــــلٌ

مُـــــرٌ مَذاقتُـــــهُ كطـــــعمِ العَلقَـــــمِ[3]

---

[1] نفسه، ص ١٨ . ١٩ .

[2] الاغداف : الارخاء، طب : حاذق، استلأم : لبس لامة الحرب وهي الدرع .

[3] باسل : كريه، والباسل : الشجاع .

ولقـــــدْ شـــــربتُ مـــــن المُدامــــــةِ بعــــــدما

رَكَــــــدَ الهــــــواجرُ بالمشــــــوفِ المُعْــــــلَمِ[1]

بــــزُجاجةٍ صفــــراءَ ذاتِ أســــرةٍ

قُــــرنتْ بــــأزهرَ فــــي الشَّمــــالِ مُفَــــدَّمِ[2]

فــــــإذا شَــــــرِبتُ فــــــإنني مُستــــــهلِكٌ

مــــالي، وعِرضــــي وافــــرٌ لــــم يُكلَّــــمِ

وإذا صــــحوتُ فمــــا أُقصِّــــرُ عــــن نَــــدى

وَكَــــما علِــــمتِ شَــــمَائلي وتَكرُّمــــي[3]

ولم يقتصر عنترة على ذلك إذ راح يفاخر ببطولته وفروسيته واصفاً إياهما بقوله :

وَحَليــــــلِ غَانيــــــةٍ تَــــــركتُ مُجــــــدَّلاً

تَمْكُــــــو فَريصتــــــهُ كَشِــــــدقِ الأَعْلَــــــمِ[1]

---

١ ركد : سكن، الهواجر : أكثر الأوقات حرا، المشوف : المجلي، المدام : الخمرة

٢ أزهر : ابريق أزهر، مفدم : مشدود الرأس بالفدام .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١١٩ . ١٢١.

سـبقتْ يـداي لـهُ بِعَـاجلِ طَعنَـةٍ

وَرشـاشِ نَافِـذةٍ كَلـونِ العَنْـدَمِ[2]

هَـلاَّ سَـألتِ الخَيـلَ يـا ابنـةَ مَالِـكٍ

إنْ كنـتِ جَاهلـةً بمـا لـم تَعلَـمي

إذْ لا أزالُ علـى رحـالةِ سَـابحٍ

نَهْـدٍ تعـاوره الكُمـاةُ مُكَلَّـمِ[3]

طَـوراً يُجـرَّدُ للطِـعانِ وتـارةً

يـأوي إلـى حَصْـدِ القِسـيّ عَـرمرمِ[4]

---

١ الحليل : الزوج، الغانية : البارعة الجمال، جدلته: القيته على الجدالة، وهي الارض، المكاء : الصفير العلم : الشق في الشفة العليا .

٢ العندم : دم الأخوين .

٣ التعاور : التداول، الكلم : الجرح، نهد : ضخم .

٤ الطور : التارة . العرمرم : الكثير .

يُخبـــــرِكِ مـــــن شَهِـــــدَ الوقيعـــــةَ أننـــــي

أغشـــــى الـــــوَغَى وأَعـــــفُّ عنـــــدَ المَغْـــــنَمِ[1]

ومن الطريف في هذا السياق أن نشير إلى أنَّ عنترة بن شداد يضفي صفات البطولة والشجاعة على خصومه الذين يتمكن من قتلهم والانتصار عليهم، فهذا فارس مدجج بسلاحه، يكره الأبطال ملاقاته لشدة بأسه وقوته ،إن الفارس لا يفخر « فخره الحق الا بانتصاره على فارس آخر في مستواه بسالة ومروءة، وكان يشعر وهو في ذروة إيمانه بقوته أنها محدودة »[2] إنَّ عنترة يدل على ان انتصاره عليه إنما يدل على أنه أكثر منه بطولة وفروسية، يقول :

ومُـــــدَجَّجٍ كَـــــرِهَ الكُمـــــاةُ نـــــزالَه

لا مُمعـــــنٍ هـــــرباً ولا مستسلـــــمِ[3]

جـــــادتْ لـــــه كفِّـــــي بعاجـــــلِ طَعنـــــةٍ

بمُثـــــقفٍ صَـــــدقِ الكُعـــــوبِ مُقـــــوَّمِ[4]

---

١ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص١٢١-١٢٣. الوقيعة : الحرب، الوغى : أصوات أهل الحرب، المغنم: الغنيمة.

٢ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٧ .

٣ المدجج : التام السلاح، الامعان : الاسراع في الشيء، الاستسلام : الانقياد .

٤ المثقف : المقوم، الصدق : الصلب .

فَشَـــــكَكتُ بـــــالرُّمحِ الأصــــــمِّ ثِيابَــــــهُ

لَـــــيسَ الكَـــــريمُ علـــــى القَنَـــــا بمُحـــــرَّمِ[1]

فتركتُـــــــهُ جَـــــــزَرَ الســـــباعِ يَنُشنَـــــــهُ

يَقضُمــــــــنَ حُســـــــنَ بنانِــــــه والمِعصَــــــمِ[2]

ومِشـــــكَّ سَـــــابِغةٍ هَتكـــــتُ فُروجَهَـــــا

بالســـــيفِ عـــــن حـــــامي الحقـــــيقةِ مُعلِـــــمِ[3]

رَبِـــــــذٍ يـــــــداهُ بالقِـــــــداح إذا شَـــــــتَا

هَتَّـــــاكِ غايـــــاتِ التِّجـــــارِ مُلَـــــوَّمِ[4]

لَمَّـــــا رآنـــــي قـــــد نـــــزلتُ أريـــــدُهُ

أبـــــدى نواجـــــذَهُ لغيـــــرِ تبسُّـــــمِ[5]

عهـــــدي بـــــهِ مَـــــدَّ النهـــــارِ كأنمـــــا

خُضِـــــبَ البنـــــانُ ورأسُـــــهُ بـــــالعظلمِ[1]

---

1 الشك : الانتظام، الأصم : الصلب .

2 الجزر : الشاة التي أعدت للذبح، النوش : التناول، القضم : الأكل بمقدم الأسنان

3 المشك : الدرع، المعلم : الذي أعلم نفسه أي شهرها حتى يعرف بها في الحرب .

4 الربذ : السريع، شتا : دخل في الشتاء، الملوم : الذي ليم مرة بعد أخرى .

5 النواجذ : الأنياب .

فطعنتُـــــــــهُ بـــــــــالرمحِ ثـــــــــم علوتُـــــــــهُ

بمُهنَّـــــــــدٍ صافـــــــــي الحديـــــــــدةِ مخـــــــــذم[2]

بطـــــــلٍ كـــــــأنَّ ثيابـــــــهُ فـــــــي ســـــــرحةٍ

يُحـــــــذى نِعـــــــالَ الســـــــبتِ لـــــــيسَ بتـــــــوأمِ[3]

ونجد في هذه الأبيات صراعاً بين بطلين، ويعمد عنترة بن شداد إلى وصف خصمه من ناحيتين، من الناحية الخارجية من حيث الهيئة واللباس، فهو مدجج بالسلاح ومن الناحية الداخلية يصفه بأنه غير خائف من القتال، فليس فيه وجل أو تردد، بل أكثر من هذا أنَّ الأبطال تخاف منه، وهذان البعدان الداخلي والخارجي حولا خصم الشاعر إلى أسطورة عظمى، وقد قصد عنترة إلى المبالغة في وصف خصمه، لأن انتصاره عليه يعني أنه أكثر منه بطولة .

وحين يعرض عنترة لكيفية انتصاره على خصمه يؤكد ذلك من خلال ضمير المتكلم « جادت له كفي، فشككت بالرمح، فتركته جزر السباع، هتكت فروجها قد نزلت، أريده، عهدي به، فطعنته بالرمح، ثم علوته » إنَّ هذا يعني أنَّ الشاعر يؤكد على الجانب الفردي للبطولة، ومن ثم تتجلى خصائص ملحمية لأن البطل الملحمي « بطل فردي، بمعنى أنه يعكس موقف ذات بعينها، وعن هذه الطريق يعبر عن الجماعة وموقفها»[4]، كما أنَّ عنترة بن شداد يؤكد من ناحية أخرى على قدرته على حماية القبيلة بأسرها،

---

١ مد النهار : طوله، العظلم : نبت يخضب به، العهد : اللقاء .

٢ يقول :طعنته برمحي حين ألقيته من ظهر فرسه ثم علوته مع سيف مهند صافي الحديد سريع القطع .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٢٣ . ١٢٦. السرحة : الشجرة العظيمة، يحذى : أي تجعل حذاء له .

٤ إحسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص ٢٣٠.

إضافة إلى أن يكون جديراً بابنة عمه عبلة التي يؤكد لها، ليس على لسانه، وإنما على لسان من شهد الوقيعة، أنه يقاتل دون خوف، وتعف نفسه عند توزيع المغانم:

يُخبـــــرك مــــــن شَهَــــــدَ الوقيعـــــةَ أننــــــي

أغشــــــى الــــــوَغَى وأعــــــفُّ عنــــــدَ المغــــــنمِ[1]

ومن الملاحظ أنَّ عنترة بن شداد يضع قبيلته دائما في ناحية، ويضع نفسه في ناحية أخرى، فهو يحس أنه مختلف عنهم لوناً وقيمة، كما انه متفرد في بطولته، وكان يعي عنترة بن شداد عقدته التي أشرنا إليها، والتي عبر عنها، بقوله :

إنــــــي امــــــرؤٌ مــــــن خيــــــرِ عَــــــبسٍ مَنصِــــــباً

شــــــطري واحمــــــي ســــــائري بالمُنصــــــل[2]

وإذا كان المقاتلون في المعركة يشجع بعضهم بعضا فإن عنترة لا يخشى ولا يبالي حين يكر، كما أنّ الجماعة تستنجد به، وتناديه ليذب عنها في القتال، ويدفع الشر في الكر ويلح عنترة على ذكر اسمه في قصائده، إنَّ كل شيء يتغير مع البطولة إذ « يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم

---

١ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٢١ . ١٢٣.

٢ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٤٧.

العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان ـ بين المظهر والجوهر »[1] يقول :

لمَّـــــا رَأَيــــتُ القَــــومَ أَقبـــــلَ جَمعُهـــــم

يَتَذامَـــــرُونَ كَـــــرَرتُ غَيــــرَ مَذمَّـــــمِ[2]

يَـــــدعُونَ عَنتــــرَ والــــرِّماحُ كأَنهــــا

أَشْــــطانُ بئـــرٍ فـــي لَبـــانِ الأدْهَـــمِ[3]

مَازلـــــتُ أَرميهــــم بثُغــــرةِ نَحْــــرِهِ

ولَبانِـــــهِ حتـــــى تَسَـــربلَ بالــــدَّمِ[4]

فـــــازورَّ مــــن وَقْـــعِ القَنــــا بلبانِـــــهِ

وشَكَـــا إلـــــي بَعَبْـــرةٍ وَتَحَـــمْحُمِ[5]

---

1. أدونيس، مقدمة للشعر العربي ،ص ١٦ .
2. التذامر : الحض على القتال .
3. الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم.
4. الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .
5. الازورار : الميل، التحمحم : من صهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .

لَــــو كَــــان يَــــدري مَــــا المُحــــاوَرَةُ اشــــتَكَى

وَلَكَــــانَ لَــــو عَلِــــمَ الكَــــلامَ مُكَلِّمِــــي

وَلَقَــــد شَفَــــى نَفْســــي وأَبــــرأ سُــــقمَها

قِيــــلُ الفَــــوارِسِ وَيْــــكَ عَنتَــــرَ أَقــــدِمِ [1]

إنَّ الشاعر في هذه الأبيات قد ألح على ذكر اسمه « يدعون عنترة، ويك عنترة» مما له دلالة نفسية تعبر عن عقدة الشعور بالنقص، وتتجلى ملامح هذه العقدة اكثر في قوله : « ولقد شفى نفسي وأذهب سقمها »لأنَّ لفظي « شفى »و «أذهب »وفي رواية أخرى« أبرأ » لها دلالتان مهمتان « على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر فيما تختصم نفسه الأبية مع واقعه الذليل، لقد كان يعاني من احتقار الناس له، شعوراً بالذل، شبيهاً بالمرض لذلك نراه يشعر بالشفاء والبرءِ من السقم عندما يسمع هتاف الجند يستنجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو اجمل نداء تسمعه أذنه» [2].

( ٤ )

ويعبر عمرو بن معدي كرب عن بطولته الفردية في إطار قبيلته، ويكثر من استخدام ضمير المتكلم المفرد، ولقد فتن عمرو بن معدي كرب بعدة الحرب، وهي عدة

---

١ الزوزني و شرح المعلقات السبع، ص ١٢٨ . ١٢٩.

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤.

الفارس، وقد ذكرها في أكثر من قصيدة، لأنها علامة الفروسية على ما يبدو، فعدته في القتال : درع، ورمح، وسيف، وقوس، وسهم، وفرس، يقول :

أَعـــــــــــددتُ للحــــــــــــربِ فَضفَاضَـــــــــــــةً

دِلاصــــــــاً تَثَنَّـــــــــى علـــــــــى الـــــــرّاهِشِ [1]

وأَجـــــــــــــرَدَ مُطَّـــــــــــــرداً كالرشـــــــــــــاءِ

وَسيـــــــــــــفَ سَلامــــــــــــةَ ذي فائِـــــــــــشِ [2]

وَذاتَ عِـــــــــــــدادٍ لَهَــــــــــــا أَزْمَــــــــــــلٌ

بـــــــــرَتْها رُمـــــــــــاةُ بنــــــــــي وابِـــــــــشِ [3]

وَكــــــــــلَّ نَحــــــــــيضٍ فَتيـــــــــقِ الغِـــــــــرارِ

عَــــــــــزُوفٍ علـــــــــى ظُفُـــــــــرِ الـــــــــرائِشِ [4]

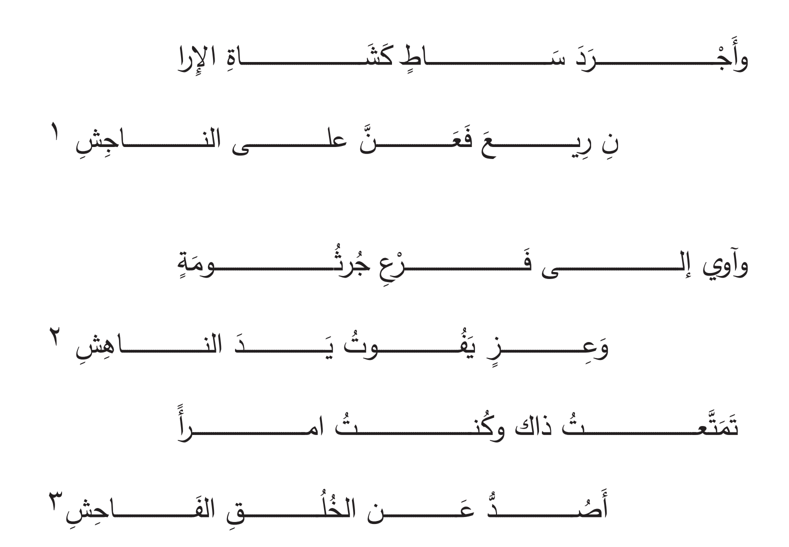
---

١ فضفاضة: واسعة يريد الدرع، الدلاص: اللينة البراقة الملساء، الراهش : عصب وعرق في باطن الذراع .

٢ الأجرد : الرمح، مطرد : مستقيم، الرشاء : الحبل، سلامة ذو فائش : قيل من أقيال اليمن .

٣ ذات عداء : القوس، العداء : صوتها، الأزمل : الصوت، بنو وابش : قبيلة .

٤ نحيض: السهم المرقق، فتيق :عريض، غرار : حد، عزوف: نسمع له صوتا، الرائش: الذي يريش السهم .



وأَجْـــــــــرَدَ سَـــــــــاطٍ كَشَـــــــــاةِ الإرا

نِ رِيــــــعَ فَعَـــــــنَّ علــــــى النــــــاجِشِ [1]

وآوي إلـــــــــى فَـــــــــرْعِ جُرثُـــــــــومَةٍ

وَعِـــــــزٍ يَفُـــــــوتُ يَـــــــدَ النــــــاهِشِ [2]

تَمَتَّعـــــــــتُ ذاك وكُنـــــــــتُ امـــــــــرأً

أَصُـــــــدُّ عَـــــــن الخُلُـــــــقِ الفَــــــاحِشِ [3]

ويبدو أنَّ البطولة الفردية يكون فيها الشاعر البطل في ناحية، وتقابله الجماعة ـ قبيلته ـ وتتبدى هذه الصورة واضحة في قبيلته التي لم تقف معه مقاتلة في إحدى المعارك فتوقف الشاعر عن مدحها أو الفخر بها، ولكنه أخذ يتحدث عن بطولته وفروسيته ومخاوفه، يقول :

وَمُـــــــردٍ علــــــى جُـــــــردٍ شَهِـــــــدتُ طِرادَهَـــــا

قُبيـــــــلَ طُلـــــــوعِ الشـــــــمسِ أو حيـــــــن ذَرَّتِ [4]

---

[1] الساطي من الخيل : البعيد الخطوة، شاة إران : الثورالوحشي .

[2] الجرثومة : الأصل، الناهش : تناول الشيء بالفم ليأكله .

[3] الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٧٧. ١٧٨ .

[4] المرد :جمع أمرد، والجرد : جمع أجرد : وهو الفرس القصير الشعر، والطراد : مطاردة الفرسان، ذرت الشمس : طلعت .

صَبَحْتــــــــهُمْ بَيضـــــــاءَ يَبــــــــرُقُ بَيــــــــضُها

إذا نَظَــــــرتْ فيهـــــا العُيُـــــونُ ازمهـــــــرَّتِ [١]

ولمَّـــــــــا رأيـــــــتُ الخَيـــــــلَ رَهْـــــواً كأنهــــــــا

جَــــــــــــداولُ زَرعٍ أُرســــــــــلتْ فاسبَطَــــــــــــرَّتِ [٢]

وَجَــــــــاشَتِ إلـــــــى الـــــــــنفسُ أَوّلَ وَهْـــــــلَةٍ

وَردَّتْ علــــــــــى مَكـــــــــــروهِها فاستقــــــــرّتِ [٣]

عَــــــلامَ تَقـــــولُ الـــــرُّمحُ يُثقِـــــلُ عــــــاتِقي

إذا أنـــــا لــــــم أطعــــــن إذا الخيــــــلُ ولَّـــــتِ

عَقَـــــرتُ جَـــــوَادَ ابنَـــــيْ دُريــــــدٍ كليهمـــــــا

ومــــا أَخذتنــــــي فـــــي الخُتُــــونةِ عِـــــزَّتي [٤]

---

١ صبحتهم : جئتهم صباحا بالكتيبة، بيضاء : عليها بياض الحديد، ازمهرت : احمرت .

٢ رهوا : سراعا، اسبطرت : امتدت في سرعة .

٣ جاشت : ارتفعت من فزع .

٤ الختونة : كل ما كان من قبل امرأة الرجل، مثل أبو امرأة الرجل .

لَحَـــــا اللهُ جَــــــرْماً كلمـــــــا ذَرَّ شَــــــارِقٌ

وجُـــــوهَ كِـــــلابٍ هارَشَــــــتْ فازبـــــأرَّتِ [1]

ظَلِلــــــــتُ كأنـــــــي للــــــرِّماحِ دَرِيــــــئةٌ

أُقاتــــــلُ عـــــن أبنــــاءِ جَـــــرْمٍ وَفَـــــرَّتِ [2]

فَلــــــمْ تُغـــــنِ جَـــــرْمٌ نَهْـــــدَها إذ تلاقتــــا

ولكـــــنَّ جَـــــرْماً فـــــي اللقـــاءِ ابــــذَعَرَّتِ [3]

فلــــــو أنَّ قَـــــومي أنطَقَتنِــــــي رِمـــــاحُهُمْ

نَطَـــــقتُ ولكـــــنَّ الرمــــــاحَ أجــــرَّتِ [4]

ونتوقف عند قصيدته المعروفة :

١- لَـــيْسَ الجَمَــالُ بِمِئْــزَرٍ فَـــاعْلَمْ وإِنْ رُدِّيـــتَ بُـــرْدا [5]

٢- إِنَّ الجَمَـــالَ مَعَـــادِن ومنـــاقب أورثـــن مجــــدا

٣- أَعْـــددتُ للحَـــدَثَانِ سَــــابِغَةً وَعَـــدَّاءً عَلَنْـــدَى [1]

---

١ لحاه الله : اهلكه، جرم : قبيلة، هارشت : من المهارشة وهي تقاتل الكلاب، ازبأرت : انتفشت .

٢ الدريئة : الحلقة التي يتعلم فيها الرامي الطعن والرمي إليها .

٣ نهد : قبيلة، ابذعرت : تفرقت .

٤ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٢١ . ١٢٢. أجرت : الاجرار أن يشق لسان الفصيل لئلا يرضع .

٥ البرد : الثوب .

٤- نَهْــداً وَذا شـــطبٍ يَقُـــدُّ البـــيْضَ والأَبـــدانَ قَـــدا [٢]

٥- وَعَلِـــمتُ أَنــــي يَـــومَ ذَاكَ مُنــــازِلٌ كَعَبـــاً وَنَهْـــدا

٦- قَـــومٌ إِذا لَبِسُـــوا الحَديــدَ تَنَمَّـــروا حَلَقـــاً وَقِـــدا [٣]

٧ - كُلُّ امريءِ يَجْـري إلى يــومِ الهيــاجِ بما اسْــتَعَدَّا

٨- لَمَّـــا رَأَيـــتُ نِسَـــاءَنا يَمحَــصنَ بالمَعـــزاءِ شَـــدَّا [٤]

٩- وَبَـــدَتْ لَمِـــيسُ كَـــأَنَّها بَـــدْرُ السَّـــماءِ إِذا تَبَـــدَّى

١٠- وَبَــدَتْ مَحَاسِـــنُها التـــي تَخْفَـــى وَكَـــانَ الأَمــرُ جِـــدَّا

١١- نَازَلــتُ كَبشَـــهُمُ وَلَـــمْ أَرَ مــــن نـــزالِ الكَـــبشِ بُـــدَّا [٥]

١٢- هُـــم يَنـــذُرُونَ دَمـــي وأَنْـــذُرُ إِنْ لَقيـــتُ بـــأَنْ أَشُـــدَّا

١٣- كَـــم مـــن أَخٍ لـــي صَالـــحٍ بَوَّأْتُـــهُ بِيَـــدَيَّ لَحْـــدا [٦]

١٤- مـــا إِنْ جَـــزِعتُ ولا هَلِعـــتُ ولا يَـــرُدُّ بكـــايَ زنـــدا [١]

---

١ السابغة : الدرع الطويلة، العلندى : وهو الغليظ الشديد من الخيول والابل .

٢ نهد : ضخم طويل، ذا شطب: ذا طرائق وخطوط، ومن هـ السيف المشطب، البيض: جمع بيضة، الخوذة .

٣ تنمروا : تشبهوا بالنمور، الخلق : الدروع المنسوجة حلقتين حلقتين، القد : درع يتخذ من الجلد .

٤ يمحصن : يضربن، وقيل يفحصن : يثرن الحصى، المعزاء : الأرض الصلبة وفيها حصى .

٥ كبش الكتيبة : رئيسها .

٦ بوأته : أنزلته القبر .

١٥- أَلبَســـتُهُ أَثـــوابَهُ وخُلِـــقتُ يـــومَ خُلِـــقتُ جَلْـــدَا[٢]

١٦- أُغنـــي غنَـــاءَ الـــذاهبينَ أعـــدُّ للأَعـــداءِ عَـــدَّا

١٧- ذَهَـــبَ الـــذين أُحـــبُّهُم وبَقيـــتُ مِثـــلَ السّـــيفِ فَـــرْدا

إذ يؤكد في هذه القصيدة أنَّ قيمة الإنسان لا تتحدد بشكله الخارجي، فالجمال ليس رداء يرتديه، أو مئزراً يغطي به جسده، وإنما الجمال قيمٌ قارةٌ في الإنسان، وهو بهذا يماثل عنترة الذي جعل قيمة الإنسان بما يشتمل عليه وجدانه وعالمه الداخلي، غير أنَّ مفارقة واضحة بين الشاعرين تكمن في أنَّ عنترة كان يعاني من عقدة النقص بسبب اللون التي دفعته إلى الإشارة إليها مرات عديدة، ولم تكن تلك قضية تؤرق وجدان عمرو بن معدي كرب، على الرغم من تماثلهما في تحديد قيمة الإنسان بالنتيجة .

وحين نتوقف عند قصيدة عمرو بن معدي كرب نلاحظ أنها لا تبدأ بالوقوف على الأطلال، تلك السمة التي حاول بعض الباحثين أن يجعلها سنة، لا بد للشاعر من طرقها والبدء بها، كما أنه ليس هناك غزل بحبيبة، أو وصف لناقة . وليس في إمكاننا في الحقيقة تصنيف هذه القصيدة في أحد الأغراض الشعرية، لأنَّ تصنيف القصائد وفق الأغراض الشعرية جاء متأخراً، ففي هذه القصيدة موقف من الإنسان وتحديد قيمته وماهية جماله، وفي القصيدة أيضاً قيم وأخلاق فريدة يتحلى بها الفارس العربي من حيث جرأته وقوته وإباؤه، واستعداده للصراع والقتال من أجل هذه القيم، ومن أجل القبيلة أيضاً، وفي القصيدة كذلك معركة دارت بين طرفين يخسر فيها الطرفان المتحاربان، ينتصر فيها عمرو، ولكنه يخسر أخاً له، ويدفنه بشجاعة الفارس، ومن ثم يؤكد توحده وتفرده تماماً كالسيف .

---

١ الهلع : الجزع مع قلة الصبر، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .

٢ أي كفنته ودفنته، وتجلدت بعده .

ومن الجدير بالإشارة أنَّ عمرو بن معدي كرب قد عبر بقصيدته هذه بضمير المفرد، فالقصيدة نفثة وجدانية لشاعر فارس فرد، وحين يتكلم عن الآخر، عدواً، أو أخاً، أو فتاة، إنما يتحدث عنه من خلال هذه الأنا .

ويتجلى في القصيدة نفس إيقاعي حزين في موجتين، موجة قصيرة تتمثل في الشطر، وموجة أطول في العجز، ولقد أسهم مجزوء الكامل في تمكين هاتين الموجتين من التتابع للتعبير عن انفعال الشاعر الغاضب إزاء الأحداث في الخارج . إنَّ هاتين الموجتين مستمدتان من حالتين تفاعلتا : إحداهما : خارجية تحاكي فيها القصيدة صخب الحرب وجلبتها، وثانيتهما : الحالة النفسية للشاعر التي تمور بالحزن والبكاء، وكأنَّ عجز كل بيت شعري إنما هو امتداد لنفث آلام الشاعر وانفعالاته، أو هو الصرخة الممتدة التي يصرخها الشاعر .

ويمكن تأمل هذه القصيدة من خلال بعدين : أحدهما : يتصل بمفهوم الجمال، وثانيهما :يتصل بالانتصار المقترن بالفاجعة، فالشاعر يمايز بين نمطين من الجمال، الجمال المتوهم

الذي يتكئ على شكلية فارغة قوامها جمال المئزر والرداء، والجمال الحقيقي الذي يتمثل في جمال المناقب والقيم والأخلاق، غير أنَّ هذا الأخير لا ينفصل عن مظاهر خارجية يحددها عمرو بن معدي كرب بمظاهر الفروسية أو بعدة الفارس من رمح وسيف ودرع كما أنَّ الجمال يتصل اتصالاً مباشراً بجمال الداخل الذي يتحول فيه الفارس إلى مدافع حقيقي عن مبادئ القبيلة وحماية كيانها .

ولا تخلو القصيدة من صراع دائم تتجلى فيه ملامح الهزيمة مرة والانتصار مرة غير أنَّ كلا البعدين لا يخلوان من انكسار وانسحاق، إنَّ الشاعر على الرغم من أنه يعبر عن نشوة الانتصار ولكنه يعبر في الوقت نفسه عن الهزيمة التي تتدفق من أعماق الانتصار هزيمة الإنسان أمام الموت، لأنَّ فاجعة الموت تحيل كل انتصار إلى هزيمة، وكأنها توحي بتحول الشاعر من التوحد والاندماج مع الآخر، الصاحب والخليل، إلى التفرد والغربة .

ويمكن تقسيم بنية القصيدة على النحو التالي :

- المقدمـة :الأبيات ١ ـ ٢ .

- الاستعداد : « مادي ومعنوي » الأبيات ٢ ـ ٧ .
- الصـراع :

ـ هزيمة قبيلة الشاعر ـ الأبيات ٨ ـ ١٠ .
ـ المنازلة ـ الأبيات ١١ ـ ١٨ .

- النتيـجة : « التفرد والغربة » البيت ١٧ .

ففي البيتين الأول والثاني يتحدد مفهومان للجمال :

جمال المئزر .
جمال المناقب .

وجمال المئزر جمال يتكئ على شكلية فارغة، وهو جمال متوهم، ويسعى عمرو بن معدي كرب إلى تجاوزه وإرساء الجمال الحقيقي الذي يتحدد في الوجدان، في المناقب القارة في أعماق الإنسان، ومن ثم ينتقل الشاعر من جمال التغير ـ الشكل ـ إلى جمال الثبات ـ المناقب ـ ومن الجدير بالذكر أنَّ التعبير عن الجمالين قد تم بأسلوبين: أحدهما : أسلوب النفي، وثانيهما أسلوب التوكيد والإثبات، ففي الحديث عن جمال الشكل والمئزر يعتمد الشاعر أداة النفي ليس، وهي تنفي الجملة المثبتة المكونة من المبتدأ والخبر على النحو الآتي :

أداة النفي + المبتدأ + الخبر

ليـــس + الجمـال + بمئزر

وتفيد الباء، حرف الجر الزائد، توكيد نفي الوصف عن المبتدأ .

اما الأسلوب الثاني فهو أسلوب التوكيد والإثبات مكوناً من أداة التوكيد« إنَّ » وهي تؤكد الجملة المثبتة المكونة من المبتدأ والخبر، على النحو التالي :

إنَّ + المبتدأ + الخبر + حرف العطف +المعطوف + الصفة جملة فعلية.

إنَّ + الجمال + معادن + ومناقب + أورثن مجدا .

إنَّ المقابلة بين النفي والإثبات تدل على تعارض الرؤيتين، الرؤية التي تعلي من شأن العرضي، والرؤية التي تعلي من شأن الجوهر .

أما المقطع الثاني، وهو الاستعداد، فيتجلى فيه استعداد الشاعر من الناحيتين المادية والمعنوية، أما المادية فتبدو في الدرع والحصان والسيف، وهذه عدة الفارس ومن الطريف الإشارة إلى أنَّ الشاعر ابتدأ بذكر الدرع وهو اللباس الذي يرتديه في الحرب وكأنه يقيم تعارضاً مع الجمال العرضي الذي يُعنى بالإزار، ومن ثم فإن جمال المناقب في شكله إنما هو جمال الدروع، لأنه ينطوي على قيم قارة .

ويتبدى استعداد الشاعر بالفعل « أعددت » في حين يتبدى الاستعداد المعنوي بالفعل « علمت »، وبين الإعداد والعلم يتجلى استعداد الشاعر المادي والنفسي لما سيأتي، ومن الطريف أنَّ هذا المقطع من القصيدة يبدأ بالفعل « أعددت » :

أَعْـــــــدَدتُ للحَـــــــدَثَانِ سَـــــــابِغَةً وَعَـــــدَّاءً عَلَنْـــــــدَى

وينتهي بالفعل « استعد » :

كُلُّ امرئ يَجْري إلي يومِ الهياجِ بما اسْتَعَدَّا

ويمر الصراع بمرحلتين، مرحلة غزو الأعداء قبيلةَ الشاعر، ومرحلة منازلة الشاعر خصومه الذين استعد للقائهم، وفي المرحلة الأولى : يعرض الشاعر لمدى الرعب الذي دخل قلوب نساء القبيلة اللائى هربن، وكان من بينهن «لميس » الفتاة التي أفرد الشاعر الحديث عن محاسنها بيتين من الشعر . إنَّ فرار نساء القبيلة ليس بداية الصراع وإنما هو ذروة الصراع ولذلك كان لا بدَّ للشاعر من المنازلة، ولا بدَّ لبطل القبيلة وفارسها أنْ ينازل بطل القبيلة الغازية، كبش أمام كبش .

ولم يعرض لنا الشاعر شيئاً عما حدث في المعركة، تماماً كما أنه لم يعرض ما الذي حصل لنساء القبيلة، ومن بينهن لميس، وإنما ترك ذلك لمخيلة المتلقي ليستكمل الصورة .ولكنه يشير إلى انتصاره في المعركة، وهزيمة بفاجعة الموت، إذ يشير إلى مصرع أخ له وتجلده وثباته بعد مصرعه، وفي أثناء دفنه . إنَّ الفروسية العربية تدرك ـ كما يقول أدونيس ـ « أن لها حدا هو الغياب أخيرا . فهي إذن تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب، تتضمن حس الفجيعة . لذلك ليس القتال عندها لعباً كيفياً، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد الموت، يدرك الفارس أنه سائر إلى الموت وان الحرب تعجل هذا المسير، غير أنه، في الوقت ذاته، موقن أنَّ الحرب لا تقدر مع أنها مليئة بالموت أن تغلق في وجهه أفق المستقبل وأبواب الحياة إنه يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها » [١]

أما الخاتمة فهي تدل على غربة الشاعر وتفرده :

ذَهَبَ الذين أُحِبُّهُم وبَقِيتُ مِثلَ السّيفِ فَرْدا

---

[١] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٧ ـ ١٨ .

## ( ٥ )

ونلتقي بالبطولة الجماعية التي يعبر فيها الشاعر عن القبيلة، ويلتحم معها التحاماً حميماً، وأول ما يبده المتلقي أنَّ الشاعر في هذا النمط من التعبير يكسر التعبير عن«الأنا » الذي يشيع لدى شعراء البطولة الفردية، إلى التعبير عن « الجماعة » وتتحول القصيدة إلى نشيد جماعي يتحدث فيه الشاعر عن بطولة القبيلة والجماعة في قيمها وصراعها مع القبائل الأخرى، وتكون « أنا الشاعر ... متحدة عضويا مع نحن القبيلة، بل انها ذائبة، فوعي الشاعر غير منفصل عن وعي الجماعة ـ الكل »[١] يقول السموأل بن عادياء :

إِذا المَـــرءُ لَـــمْ يـــدنسْ مـــن اللـــؤمِ عِرضُـــهُ

فَكُـــلُّ رِدَاءٍ يَرتَديـــه جَمَيـــلُ [٢]

وإنْ هـو لـم يَحمـلْ علـى الـنفسِ ضَـيمَهَا

فَلَـيسَ إلـى حُسـنِ الثَّنـاءِ سَـبيلُ [٣]

تـُعَيّرنا أَنَّـا قَليـلٌ عَـديدُنا

فَقلـتُ لهـا إنَّ الكِـرامَ قَليـلُ

---

١ أدونيس، كلام البدايات، ص ٩٩ .

٢ اللؤم : اسم جامع للخصال المذمومة .

٣ الضيم : الظلم .

ومــــا قَـــلَّ مــــن كَانـــــتْ بَقَايَـــــاهُ مِثْلَنَـــــا

شَـــــــبَابٌ تَسَـــــامى للعُلـــــــى وكُهُـــــــولُ

ومَــــــا ضَــــــرَّنا أَنَّــــــا قَليــــــلٌ وجَارُنَـــــا

عَزيــــــزٌ وجَــــــارُ الأَكْثـــــــرينَ ذَليـــــــلُ

لَنـــــا جَبـــــلٌ يَحتلُّـــــه مَــــــنْ نُجِيـــــرُهُ

مَنيــــــعٌ يَــــــردُّ الطَّــــرْفَ وهــــــو كَليــــــلُ [1]

رَسَــا أَصــلُهُ تَحــتَ الثَّــرى وَسَــمَا بــه

الــــــى الـــــنجمِ فَــــــرعٌ لا يُنـــــالُ طَويــــــلُ [2]

وإِنــــا لقــــومٌ لا نَــــرَى القَتْــــلَ سُبــــةً

إذا مــــــــا رأتــــــــهُ عــــــــامرٌ وســــــــلولُ [3]

يُقـــــرّبُ حُـــــبُّ المــــــوتِ آجالَنَـــــا لنـــــا

وتَكرهُــــــــــــهُ آجــــــــــالُهُم فَتَطــــــــــولُ [1]

---

١ نجير : نحمي، منيع : حصين، الطرف : البصر، كليل : تعب

٢ الثرى : التراب، سما : ارتفع .

٣ السبة : العار، عامر وسلول : قبيلتان عربيتان .

ومَــــا مَــــــاتَ منــــا سَـــــيدٌ حَتـــــفَ انفِـــــهِ

ولا طـــــــلَّ منـــــا حَيـــــــثُ كـــــــانَ قَتيـــــــلُ

تَســــــيلُ علــــــى حَــــــدِ الظُبــــــاتِ نفوسُــــــنا

وليســــــتْ علــــــى غَيــــــرِ الظُبــــــاتِ تَســــــيلُ [2]

صَـــفَونَا فلــم نَكْــدُرْ وأَخلَــصَ سِــرَّنا

إنــــــاثٌ أَطابـــــــتْ حملَنــــــــا وفُحــــــولُ [3]

والبطولة تمثل « تجسيما للوعي الجماعي، أو تعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة، وبذلك جردوا البطولة من كل معنى ذاتي، وأصبح البطل تعبيراً عن الجماعة، أو عن وظيفة اجتماعية » [4] يقول الفند الزماني في قصيدته التي مطلعها :

عَجّـــــــلِ اليَــــــومَ صَــــــاحِبيَّ بالروَاحَــــــا

واسْـــــــقِيَاني قَبْــــــلَ التّـــــــروحِ رَاحَـــــا [5]

---

١ آجال : جمع أجل أي عمر الانسان الذي يعيشه .

٢ الظبات : جمع ظبة وهي حد السيف .

٣ سرنا : أي أصلنا الطيب .

٤ شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٧ .٨ .

٥ الراح : الخمرة .

يقول فيها :

وَنَهَينـــــا عَـــــنْ حَـــــرْبِ تَغلـــــبَ العشـــــ

ـــــو فَمَـــــا عَافـــــتِ الـــــبَلاءَ المُتَاحَـــــا

دُونَ أَنْ أَبصـــــــرتْ خُيـــــــولاً لِبَكـــــــر

وَسُيـــــــوفاً هِنـــــــديةً وَرِمَاحَـــــــا

فَقَتَلنَـــــــا بِـــــــوَارِدِات رِجَـــــــالاً

إذ بـــــدَا كَـــــاتمُ الضَـــــميرِ فَبَاحَـــــا

وَلَقَـــــى القَـــــومُ بِالـــــذَنَائبِ مَنّـــــا

إذْ كَشَـــــفَنَا الخُلـــــودَ مَوَتـــــاً ذباحـــــا

وَأَســـــرنا عَـــــديّها واصطَفَيـــــنَا

بيـــــد لـــــو أَثَـــــابَ مِنـــــا نَجَـــــاحَا

سَفّهُـــــــوا حلمَنَــــــا فَلمَـــــــا أَثــــــاروا

لِلقِـــــاءِ الكُمَـــــاةِ طَاحــــوا طياحَـــــا [1]

ويقول أيضا :

نَحـــــــنُ لِلنــــــاسِ سِـــــرَاجٌ سَاطِـــــعٌ

وَضِــــــرامٌ يُتَّقّـــــي مَنْـــــهُ الشَـــــرارُ [2]

فَاســـــأَلوا عَنَّـــا الــــرَّدَى ثُــــمَّ الظُبَـــى

يــــــومَ قَحَطـــــان ضـــــباعٌ لا تُجـــــارُ [3]

إذْ قَتَلْنَـــــــا بـــــــالحِمى سَاداتِـــــــكم

وأَجَرنَـــــــاكمْ وفــــــي ذاك اعتبَـــــارُ [4]

---

١ انظر، حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص ١٣ .

٢ الضرام : اشتعال النار في الحلفاء ونحوها، الشرار : ما يتطاير من النار .

٣ الردى : الموت والهلاك، الظبى : حد السيف .

٤ الحمى : أ ي محظور لا يقرب، وأحميت المكان : جعلته حمى .

يَـــــــومَ فِـــــيكم ذِلـــــــةٌ عــــــن عِـــــزةٍ

وَلَنـــــــا مـــــــنكُم سبـــــــاءٌ وإِســـــــارُ [1]

ويقول في قصيدته المعروفة :

كَفَفنَـــــــــا عَـــــــنْ بَنـــــــــي هِنْـــــــــدٍ

وَقُلنَـــــــــا القَـــــــــــومُ إخـــــــــــوَانُ

عَسَـــــــــــــى الأيـــــــــــامُ أنْ يَرجعـــــــــــــــ

ـــــــــنَ، قَومَـــــــــاً كَالـــــــــذي كَـــــــانوا

فَلمَّـــــــــــا صَـــــــــــــرَّحَ الشَّـــــــــــــرُ

بَـــــــــدَا والشَّـــــــــــــرُ عُـــــــــــريَانُ

وَلَـــــــمْ يَبـــــــقَ سِـــــــوى العـــــــدوا

نِ، دِنّـــــــــاهُم كَمَـــــــــا دَانـــــــــوا

---

[1] حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص ١٥. السباء : الأسر، وسبيت العدو أسرته .

أُنـــــــــاسٌ أَصْلُنَـــــــــا مِنـــــــــهم

وَدِنَّـــــــــا كَالـــــــــذي دَانُـــــــــوا

وَكُنَّـــــــــا معهـــــــــم نَـــــــــرمي

فَـــــــــنحنُ اليَـــــــــومَ أَحـــــــــدانُ

وَفـــــــــي الطَّاعِـــــــــةِ لِلجَـــــــــا

هِـــــــــلِ، عِنـــــــــدَ الحـــــــــرِّ عِصْـــــــــيَانُ

فَلَمَّـــــــــا أَبَـــــــــى الصُلْـــــــــحُ

وفـــــــــي ذَلـــــــــك خِـــــــــذلانُ

شَـــــــــدَدْنَا شـــــــــدةَ اللـــــــــيثِ

غَـــــــــدَا والليـــــــــثُ غَضْـــــــــبَانُ

بِضَـــــــــرْبٍ فِيـــــــــهِ تَأَثيـــــــــمٌ

وَتَفجيـــــــــعٌ وَارنـــــــــانُ [1]

---

[1] نفسه، ص ٢٢.

فالقصيدة نشيد جماعي يتحدث عن صراع القبيلة مع القبائل الأخرى، ومعركة في الوجود والحياة والبقاء، ومن الجلي أنَّ الشاعر قد أكثر من الحديث بضمائر الجماعة « كففنا، قلنا، دناهم، أصلنا، دنا، كنا، نرمي، نحن، شددنا ».

ومن المظاهر اللافتة للانتباه موسيقى صاخبة تتجلى في سرعة الإيقاع وتتابعه وكأننا أمام أصوات مقاتلين في معركة يرددون نشيداً، وهذا من شأنه أنْ يدفع إلى القول بأنَّ الشاعر تسيطر عليه النزعة الخطابية التي تعبر بروح ملحمية عن الجماعة، ولذلك فالقصيدة تكاد تخلو من التعبير الذاتي، وتخلو أيضاً من الملامح الفنية وبخاصة في التعبير عن الجماعة، فهي أقرب إلى الخطبة الحماسية منها إلى القصيدة الشعرية .

ولا ينفك التعبير عن البطولة الجماعية عن حدث ما، قد يكون صراعاً قبلياً أو حادث قتل أو نحوهما، وهذا ما نراه عند الفند الزماني في أبياته الشعرية التي أشرنا إليها ولعل الصورة تكون أكثر وضوحا مع شاعر آخر التحم مع قبيلته، قادها، ودافع عنها وعبر عن ملاحمها وبطولاتها في معلقته، ذلك هو عمرو بن كلثوم، إذ يحكى أنَّ عمرو بن هند سأل ندمانه ذات يوم عن أم عربية تأنف من خدمة أمه، فقيل له إنها أم عمرو بن كلثوم، فأرسل إليه والى أمه، ونصب لذلك سرادقا للرجال وقبة دخلت فيها ليلى أم عمرو بن كلثوم على أم عمرو ابن هند، وكان عمرو بن هند طلب من أمه أن تستخدم أم عمرو بن كلثوم، وحين أمر بإحضار المائدة قالت أم عمرو بن هند « ناوليني يا ليلى ذلك الطبق، فقالت ليلى : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعادت عليها وألحت فصاحت واذلاه يا لتغلب، فسمعها عمرو بن كلثوم » فأخذ سيفاً فقتل فيه عمرو بن هند وفي ذلك قال معلقته [١] .

وينطلق عمرو بن كلثوم من هذا الحدث التاريخي لتمجيد الجماعة متمثلة في قبيلته، وتمجيد مآثرها وشخصياتها وزعمائها، ولذلك فإنَّ الشاعر لا يتحدث عن حدث فردي بوصفه حدثاً خاصاً، وإنما يتحدث عن حدث جماعي أدته الجماعة، شأنه شأن

---

[١] ينظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٩ /١٧٥ . ١٧٦.

الطقوس الدينية التي تؤدى بشكل جماعي، ولذلك فإنَّ قصيدته تمثل نشيداً جماعياً للقبيلة وليس نزعة ذاتية يعبر فيها الشاعر عن انفعالاته الخاصة، وما دامت كذلك فإن القصيدة تميل إلى التعبير عن العام لا الخاص، ولعل من أبرز ملامح التعبير عن العام استخدام ضمائر الجماعة في القصيدة، مما دفع أبناء القبيلة إلى تردادها، بحيث ألهتهم عن مكارم أخرى فقال فيهم أحد الشعراء :

أَلهَـــى بَنـــي تَغلـــبٍ عـــن كُـــلِّ مكرمـــةٍ

قصـــــيدةٌ قَالهـــــا عَمْـــــرو بـــــنُ كلثـــــومِ [1]

وتفتقر معلقة عمرو بن كلثوم إلى وحدة عضوية تتراص فيها أبياتها الشعرية كتلك التي نجدها في معلقة امرئ القيس، أو تلك التي تجدها في قصيدة عمرو بن معدي كرب « ليس الجمال بمئزر ويطغى صوت البيت الشعري على القصيدة، ويمكن تقديم الأبيات وتأخيرها على غير ترتيب دون أن يخل ذلك في بناء القصيدة، كما أنَّ القصيدة تفتقر إلى التعبير الفني المشحون بالصور الشعرية، تشبيهية واستعارية، لأن القصيدة نشيد جماعي يراد منه التعبير بالتقريرية والخطابية .

وتتكئ معلقة عمرو بن كلثوم على إيقاع صاخب يحاكي روح المعركة من ناحية، ويؤدي أدوار النشيد الجماعي من ناحية أخرى، ويتجلى ذلك من خلال ظاهرة التكرار المتفشية في القصيدة، ويمكن دراسة التكرار من خلال الأبعاد التالية :

**تكرار الحرف :**

ولا نريد التوقف عند كل الحروف التي كثر تكرارها، ولكننا نتوقف عند حرف « النون » الذي تعتمده القصيدة حرف روي لها، وهو يؤدي وظيفة جماعية، لأنه يعبر عن الجماعة غالباً، وأمثلة ذلك كثيرة ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

---

[1] نفسه، ٩ /١٧٦.

أبـــــا هِنــــــدٍ فـــــلا تَعجَـــــلْ علينـــــا

وأنظِـــــــــرنا نُخَبِّـــــــــرْكَ اليقينـــــــــا

بأنَّـــــا نُـــــــورِدُ الـــــــرَّاياتِ بِيضـــــاً

ونُصــــــدِرُهُنَّ حُمــــــراً قـــــد رَوِيننـــــا[1]

وَأَيـــــــامٍ لنـــــا غـــــــرٍّ طِـــــــوالٍ

عَصـــــــينا المُلْـــــكَ فيـــــها أنْ نَـــــدِينا[2]

وَأَنـــــزلنا البُيُـــــوتَ بـــــذي طُلُـــــوحٍ

إلـــــى الشـــــاماتِ تَنفـــــي الموعـــــدينا

وَقَـــــد هَـــــرَّتْ كِـــــلابُ الحـــــيِّ مِنَّـــــا

وشـــــذَّبنا قَتـــــادةَ مـــــن يَلينـــــا[3]

متـــــى ننقُـــــل إلـــــى قـــــومٍ رَحانـــــا

يكـــــونوا فـــــي اللقـــــاءِ لِهـــــا طَحينـــــا

---

١ الراية : العلم .

٢ الأيام : الوقائع، الغر : المشاهير، كالخيل الغر لاشتهارها .

٣ القتاد : شجرذوشوك، والواحدة منها قتادة، التشذيب : نفي الشوك.

نـــــــزلتم مَنــــــزلَ الأَضـــــــيافِ مِنَّـــــا

فأعجَلْنــــــــا القِــــــــرى أنْ تَشتمـــــــــونا

قَــــــــريناكُمْ فعجَّلنـــــــــا قِـــــــــراكم

قُبيــــــلَ الصُـــــبحِ مِــــــرداةً طَحُـــــونا [1]

نَعُـــــــمُّ أناسَــــــنا ونَعِـــــفُّ عــــــنهم

ونَحمِــــــلُ عــــــنهُمُ مــــــا حَمَّلــــــونا

نُطـــــاعِنُ مــــــا تَراخــــى النـــــاسُ عنـــــا

ونَضــــــرِبُ بالسيــــــوفِ إذا غُشــــــينا [2]

وَرِثنـــــا المجـــــدَ قــــد عَلِمـــــتْ مَعَـــــدٌ

نُطاعِـــــنُ دُونَــــــهُ حتـــــى يَبِينـــــا

ألا لا يَجْهَلَــــــنْ أحــــــدٌ عَلَينــــــا

فَنجهَـــــلُ فــــوقَ جَهــــلِ الجَاهِلينـــــا

---

[1] المرداة : الصخرة التي يكسر بها الصخور، الطحون : الطحن .

[2] التراخي : البعد، الغشيان : الإتيان .

**تكرار كلمة :**

ولقد تكررت « انا » و « نا » و« نحن » في الأبيات التالية :

بأنَّـــــا نُـــــورِدُ الـــــراياتِ بِيضــــــاً

ونُصــــــدِرُهُنَّ حُمــــــراً قـــــد رَوِيننــــــا [1]

وَنَحْــــــنُ الحابِسُـــــونَ بـــــذي أراطَـــــى

تَسَـــــفُّ الجِلـــــةُ الخـــــورُ الـــــدَّرِينا [2]

وَنَحْــــــنُ الحـــــاكمونَ إذا أُطِعنـــــا

وَنَحْــــــنُ العازمـــــونَ إذا عُصــــــينا

وَنَحْــــــنُ التـــــاركونَ لمـــــا سَخِطنـــــا

وَنَحْــــــنُ الآخـــــذونَ لمـــــا رَضِــــينا

---

١ الراية : العلم .

٢ تسف : تأكل يابسا، الجلة : الكبار من الابل، الخور: الكثيرة الألبان، الدرين: ما اسود من النبت وقدم .

وكُنـــــــــا الأيمنـــــــــينَ إذا التقينـــــــــا

وكـــــــانَ الأيســــــرين بَنـــــــو أبينـــــــا

فَصَــــالُوا صــــولةً فـــيمن يَليهـــم

وصُـــــــلْنا صــــــولةً فــــــيمن يَلينـــــــا

فـــــــآبوا بالنِهــــــــابِ وبالسبايــــــــا

وأبنـــــــا بــــــــالمُلُوكِ مُصَفَّـــــــدينا [1]

تكـرار مقطـع :ويكـون علـى لـونين، أن يكـرر الشـاعر العبـارة نفسـها كمـا في البيتين التاليين :

بـــــأَي مَشـــــيئةٍ عَمْـــــرو بـــــن هِنـــــدٍ

نَكـــــونُ لِقـــــيلكم فيهــــــا قَطِينـــــــا [2]

بـــــأي مشـــــيئةٍ عمـــــرو بـــــن هنـــــدٍ

تُطيـــــعُ بِنـــــا الوُشـــــاةَ وَتَزدرينـــــا [1]

---

١ النهاب : الغنائم، الأوب : الرجوع، التصفيد : التقييد .

٢ القطين : الخدم، القيل : الملك دون الملك الأعظم .

أو أنَّ يكرر المقطع بتوازن إيقاع مفرداته كما هوالحال في الأبيات التالية :

كَـــــــأَنَّ سُيُوفَـــــــنا مِنَّـــــــا وَمَـــــــنهم

مَخَارِيـــــــقُ بأَيـــــــدي لاعِبينـــــــا [2]

كَـــــــأَنَّ ثِيابَنـــــــا مِنَّـــــــا وَمِـــــــنهم

خُضِبـــــــنَ بِـــــــأُرجُوانٍ أَو طُلِينـــــــا

وَنَحْـــــــنُ الحـــــــاكمونَ إذا أُطعنـــــــا

وَنَحْـــــــنُ العازمـــــــونَ إذا عُصـــــــينا

وَنَحْـــــــنُ التـــــــاركونَ لمـــــــا سَخِطنـــــــا

وَنَحْـــــــنُ الآخـــــــذون لمـــــــا رَضِـــــــينا

وكُنـــــــا الأيمنـــــــينَ إذا التقينـــــــا

وكـــــــانَ الأيســـــــرين بَنـــــــو أبينـــــــا

فَصَـــــــالُوا صـــــــولةً فـــــــيمن يَليهـــــــم

وصُـــــــلْنا صـــــــولةً فـــــــيمن يَلينـــــــا

---

١ ازدراه : احتقره .

٢ المخراق : سيف من خشب .

فـــــــــآبوا بالنِهـــــــــابِ وبالسبايـــــــــا

وأبنـــــــا بـــــــالمُلُوكِ مُصَفَّـــــــــدينا

بأنـــــــا المطعمـــــــــون إذا قـــــــــدرنا

وإنـــــــــا المهلكـــــــــون إذا ابتلينـــــــــا

# الفصل الخامس

# التمـرد

## ( ١ )

تمثل القبيلة البناء الاجتماعي الأساسي الذي بنيت عليه الحياة في الجاهلية، وهي تعني تكويناً اجتماعياً يضم أسراً تنحدر من أصل واحد «ولها نسب مشترك يتصل بأب واحد هو أبعد الآباء والجد الأكبر للقبيلة، فالرابط الذي يربط بين أبناء القبيلة ويجمع شملها ويوحّد بين أفرادها هو الدم، أي النسب . والنسب عندهم هو القومية ورمز المجتمع السياسي في البادية . والقبيلة هي الحكومة الوحيدة التي يفقهها الأعرابي، حيث لا يشاهد حكومة أخرى فوقها، وما تقرره حكومته هذه من قرارات يطاع وينفذ وبها يستطيع أنْ يأخذ حقه من المعتدي عليه»[١] .

ويمكن تجاوزاً القول إنَّ القبيلة تمثل كياناً كاملاً يشبه كيان الدولة اليوم، إذ لها زعيمها، ونظامها السياسي الذي يحكمها، فضلاً عن القوانين التي يلتزم بها أبناء القبيلة ولها أرضها التي تعيش عليها، إذ «لكل قبيلة أرض تعيش عليها وتنزل بها وتعتبرها ملكاً لها، تنتشر بها بطونها وعشائرها، ولا تسمح لغريب النزول بها والمرور بها إلا بموافقتها ورضاها. وقد اختص كل بطن منها بناحيته فانفرد بها واعتبرها أرضاً خاصة بها »[٢] وكان الأساس الذي يقوم عليه النظام القبلي هو العصبية، وهو « أنْ يدعو الرجل إلى نصرة عصبته والتألب معهم على من يناوئهم ظالمين كانوا أو مظلومين، وليس له أنْ يتساءل : أهو ظالم أم مظلوم »[٣] .

وفي ضوء هذا تمثل القبيلة البنية الاجتماعية الكبرى التي تلم تحت كنفها الإنسان العربي، وتظله بحمايتها في إطار الرابطة العرقية التي تجمع بين أفراد القبيلة الواحدة، وقد

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ٤ /٣١٤.

٢ نفسه، ٣٤٢/٤ .

٣ نفسه، ٤ /٣٩٢.

قاد هذا إلى قدر كبير من التلاحم بين أفراد القبيلة، لأنَّ القبيلة إنما تمثلهم جميعاً وأصبحت أفعال القبيلة مؤثرة ومعبرة عن الفرد، كما أنَّ أفعال الفرد تعبر بالضرورة عن القبيلة سلباً أو إيجاباً، ولذلك كان الفرد في القبيلة يدافع عن القبيلة، وإنَّ القبيلة هي الأخرى تدافع عن الفرد ونتج عن هذا « نوع من اندماج الفرد داخل المجموعة، وإنَّ هذا الفرد إذا ما أحرز بطولات فهي تنسب لقبيلته أولاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن القبيلة قد تحارب بأكملها وتحرز « بطولات » دفاعاً عن هذا الفرد أصلاً، أي أنَّ التساوي الفردي والاندماج بين الأفراد داخل القبيلة ليس مجرد تكاتف قدر ما هو تبادل عضوي بين الفرد والمجموع، وإنَّ البطولة الشخصية النابعة من القبيلة ليست فردية بقدر ما هي جماعية فردية متبادلة » [١] .

ويتكون المجتمع القبلي من طبقات متعددة، هي على النحو التالي :

١- الصرحاء .

٢- الموالي .

٣- العبيد .

أما الصرحاء فهم أبناء القبيلة الذين يرجعون في دمائهم إلى الجد الأعلى، ولا تشوب أنسابهم شائبة، وتتمثل فيهم « العصبية بأقوى معانيها، ، ومنهم تتكون الطبقة الارستقراطية في القبيلة ، وفيهم رئاستها ، وبيوتات الشرف فيها .

**وتعتمد هذه الارستقراطية** أول ما تعتمد على النسب، ومن هنا كان حرص هذه الطبقة على أنْ يظل دمها نقياً، وعلى أنْ تجمع الشرف من « كلا طرفيه »الآباء والأمهات، فلا يكون في أحد طرفي الشرف ما يشينه » [٢] .

---

١ صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص ٩٦ . ٩٧.

٢ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٥.

وقد تضطر القبيلة تحت وطأة ظروف معينة إلى خلع أحد أفرادها، أي أنها تحرمه عطفها وعصبيتها عليه، وقد يتم الخلع لأنه قد « أجرم، أو عمل عملاً ينافي شرفه أو شرف قبيلته، واستمر في غيه لا يسمع نصائح أهله وعشيرته » [١] .

أما طبقة الموالي فتتكون من العربي الحر الذي لجأ إلى قبيلة أخرى غير قبيلته ـ لأي سبب كان سواء أكان خلعا أم غيره ـ وعاش في حمايتها، [٢]، أو هو العبد المملوك أو الرقيق الأسير الذي يَمنُ عليه مالكه بالحرية، أي أنه يفك رقبته ويعتقه، ويصير المملوك بذلك مولى لعاتقه، ويمكن أنْ يكون المولى عربياً أو أعجمياً، ولكنه في كلتا الحالتين «أقل شأنا في مجتمعهم من الأحرار، إذ نظر إليهم على أنهم دون العرب الأحرار في المكانة، ولهذا قلما زَوَّجَ الأحرارُ بناتهم للموالي» [٣] .

ويمكن القول« إنَّ طبقة الموالي في القبيلة العربية كانت ترجع إلى أصلين: أحرار وعبيد، أما الأحرار فهم اللاجئون إلى القبيلة، أو إلى أحد أفرادها، من خلعاء القبائل طالبين الحماية والنصرة، وكانوا يسمون أحياناً «الحلفاء»، وأما العبيد فهم أولئك الذين أعتقهم سادتهم من نير الرق، فظلوا مرتبطين بهم برابطة الولاء » [٤].

أما العبيد فهم الطبقة التي تقع في قاع القبيلة، فهم إما أولئك الأسرى الذين يقعون في أيدي القبيلة في صراعها مع القبائل الأخرى، وإما سود جلبوا من أفريقيا، وإما رقيق أبيض مستوردون من أسواق العراق أو الشام، وإما أناس كانوا مدينين « فلم يتمكنوا من سداد ديونهم فبيعوا رقيقاً، ومنهم من صار رقيقاً لعدم تمكنه من دفع مال يجب عليه

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٤ / ٤١٠. وينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٩٣ . ٩٥.

٢ ينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٨

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٤ / ٣٦٨ .٣٦٩

٤ يوسف خليف، الشراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٨.

تأديته» [1] وإما أن يكونوا من الهجناء، والهجين هو ابن العربي من غير العربية وهو مخصص«بمن يولد من أم أعجمية بيضاء »[2] وقيل من أم سوداء، ولما كان الدم العربي هو الذي يرفع من شأن العربي في القبيلة، فلذلك عابت العرب الهجين واعتبرته « دون العربي الصريح لوجود دم أعجمي فيه، والأعاجم مهما كانوا عليه من منزلة دون العرب في نظر العرب » [3] .

ولما كان العرب يبغضون اللون الأسود، ويبغضون من ثم الزنوج ، فلقد كان «أسوأ هؤلاء الهجناء حظاً، وأوضعهم منزلة اجتماعية أولاد الإماء السود الذين سرى اليهم السواد من أمهاتهم، فقد كانوا سبة يعير بهم آباؤهم . . . ومن هنا أطلقوا على هؤلاء السود اسماً خاصاً بهم تمييزاً لهم عن سائر الهجناء، فسموهم« الأغربة » تشبيها لهم بذلك الطائر البغيض المشئوم في لونه الأسود، ونسبوهم في أكثر حالاتهم إلى أمهاتهم»[4] .

والعبيد أدنى طبقات المجتمع القبلي، إذ يقومون بالخدمة التي يأنف الإنسان الحر من ممارستها « وقد كان العبد ملكاً يباع ويشترى، بيع الأموال المنقولة، ويتصرف صاحب العبد به تصرفه بملكه الخاص، ولم يُخوّل القانون حتى إبداء رأيه في مستقبله في أي حال من الأحوال، لأنه ملك وبضاعة مملوكة، كالماشية، وإنْ كان إنساناً حياً له ما لكل إنسان من روح وإدراك وشعور »[5] .

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٤ / ٥٦٧ .

٢ نفسه، ٤/ ٣٩٠ . ٣٩١

٣ نفسه، ٤ /٣٩٠ . وينظر أيضا : ٤/ ٥٧٧.

٤ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١١٠ .١١١ .

٥ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،. ٥٥٥ / ٤

( ٢ )

ليست الصعلكة ظاهرة طارئة على الحياة الاجتماعية الجاهلية، وإنما وُلِدَتْ بشكل طبيعي لتعبر عن التناقض الكامن في المجتمع الجاهلي، وتنبئ عن مدى التردي في الواقع العربي : اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، فلقد انقسم المجتمع القبلي إلى الطبقات الاجتماعية التي سبق ذكرها، كما انقسم المجتمع من الناحية الاقتصادية إلى طبقتين : طبقة تملك الأموال، وهي المسيطرة على مظاهر الحياة بكل ألوانها وأشكالها، وطبقة فقيرة معدمة تعيش على هامش الحياة . وقد أسهم البناء الاجتماعي في تعميق الفوارق الحادة بين طبقات المجتمع الجاهلي، مما دفع إلى ظهور الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية جديرة بالدرس والتأمل .

وقد تأثرت دلالة الصعلكة لغوياً واصطلاحياً بهذا التفاوت الطبقي الذي عاشه المجتمع العربي، فالصعلوك في اللغة : هو الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد، وهو في الاصطلاح : فرد يمارس الغزو والإغارة والسلب بمفرده أو مع جماعة من أجل سد جوعه واستمرار حياته، ولذلك يمكن القول : إنَّ « مادة « صعلك » تدور في دائرتين : إحداهما « الدائرة اللغوية» التي تدل فيها على معنى الفقر، وما يتصل به من حرمان في الحياة وضيق في أسباب العيش، والأخرى نستطيع أن نطلق عليها«الدائرة الاجتماعية» وفيها نرى المادة تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع »[١]

إن بنية القبيلة ـ كما أسلفنا ـ بنية طبقية تقع في قمتها طبقة الصرحاء، وتقع في قاعها طبقة العبيد، ويمثل الموالي طبقة متوسطة بين الطبقتين، من حيث الأهمية والقيمة .وتمثل ظاهرة الصعلكة تمرداً على البناء القبلي، لأنَّ مشكلة الصعاليك «لم تكن مشكلة

---

[١] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٦ . ١٧ .

قبائلهم وإنما كانت مشكلة النظام القبلي نفسه، وهذا ما أوجد بين الصعاليك معنى مشتركاً، يعبر بالتضامن الفعلي أو المفترض مع شعور جنيني بأنهم مجتمع مصغر يختلف عن المجتمع القائم، وبالتالي فقد تميزوا بفقد الإحساس بالعصبية القبلية التي كانت قوام المجتمع الجاهلي وبتطورها في نفوسهم إلى عصبية مذهبية»[١] .

إن البناء الاجتماعي للصعلكة يتجاوز البناء الطبقي المتعدد الطبقات إلى طبقة اجتماعية واحدة يتساوى فيها الجميع، وقد كونت هذه الطبقة الجديدة طوائف ثلاثة انحدرت من المجتمع القبلي، يمكن تلخيصها على النحو التالي : [٢]

١- طائفة الخلعاء والشذاذ : وهي الطائفة التي اضطرت قبائلهم إلى خلعهم، مثل : حاجز الأزدي، وقيس بن الحدادية، وأبي الطمحان القيني .
٢- طائفة الأغربة : وهم العبيد السود الذين سرى لهم السواد من أمهاتهم مثل : تأبط شراً، والشنفرى، والسليك بن السلكة .
٣- طائفة الفقراء الذين يتصعلكون بسبب الفقر والفاقة التي فرضتها الظروف الاقتصادية السيئة في المجتمع الجاهلي، مثل : عروة بن الورد .

إن هذه الطوائف الثلاث يجمع بينها الفقر المدقع وحالة الطرد الاجتماعي من البناء القبلي «وينظر هؤلاء الفقراء الجياع، المحتقرون من مجتمعهم، المنبوذون من إخوانهم في الإنسانية، إلى الحياة ليشقوا لهم طريقاً في زحمتها، وقد جردوا من كل وسائلها المشروعة، فلا يجدون أمامهم إلا أمرين : إما أنْ يقبلوا هذه الحياة الذليلة المهينة التي يحيونها على هامش المجتمع، في أطرافه البعيدة، خلف أدبار البيوت، يخدمون الأغنياء، أو ينتظرون فضل ثرائهم، أو يستجدونهم في ذل واستكانة، وإما أنْ يشقوا طريقهم بالقوة

---

١ إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص ٢٠٠.

٢ ينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٥٧ . ٥٨ .

نحو حياة كريمة أبية، يفرضون فيها أنفسهم على مجتمعهم، وينتزعون لقمة العيش من أيدي من حرموهم »[1] .

( ٣ )

على الرغم من أنَّ للتمرد دلالته اللغوية المعروفة التي حدتها معجمات اللغة فإن للتمرد دلالته الفكرية وأنماطه السلوكية، إذ يكتنف التمرد بعدان جوهريان : أولهما : الحرية، وثانيهما : الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر، بكل أنماطه، ومحاولته النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أنَّ خصوصية الأداء والفعل معبرة هي الأخرى عن هذا الكسر، بمعنى أنَّ الخصوصية الفردية للمتمرد تقوده إلى خصوصية فعله في الواقع إنَّ سلطة التمرد وتشريعه وقوانينه نابعة من هذين البعدين، ومن ثم فهما متميزان بخصوصيتهما.

ويلتقي التمرد بالثورة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع [2]، ويبدو أنَّ أسبابا قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر درجة من التأزم ،ومن ثم تستخدم القوة أداة للوصول إلى الهدف، إنَّ المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسب التفاوت الاقتصادي الفادح .

إن ظاهرة الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية متمردة في المجتمع الجاهلي، تولدت في أحد جوانبها من عدم إمكان تعايش الفرد في إطار القبائل العربية بأنظمتها

---

١ نفسه، ص ٣٣.

٢ أدونيس، زمن الشعر، ص ١٣٠ .

القاسية وقوانينها الجائرة، ولكنه بخروجه عن القبيلة أخذت تواجهه ضروب من المعضلات والمشكلات لا تقل عن تلك التي عاشها في المجتمع القبلي .

إن المجتمع الجديد لم يحقق آمال الصعاليك التي خرجوا من أجلها،صحيح أنه حقق لهم قدراً من الحرية، ولكنها حرية مشوبة بقيود لا تقل عن تلك القيود صرامة، وإن كانت من نوع آخر، ولقد بقي الصعلوك يعيش حالة الفاقة والفقر والعوز في مجتمعه الجديد .

لقد كان الصعاليك ينشدون حياة مستقرة بعيدة عن الجوع والعبودية، ولذلك كانوا يجدّون بحثا عن الغنى والثراء غير مبالين بالوسيلة التي توصلهم إلى هدفهم، وعلى الرغم من هذا فإنهم لم يحققوا هذه الغاية التي ينشدونها، إذ نجد عروة بن الورد بقي فقيراً على الرغم من كل محاولات الإغارة والسلب يقول :[١]

دَعَيني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَلَّني

أُفيدُ غِنى فِيهِ لِذِي الحَقِّ مَحملُ [٢]

أَلَيسَ عَظيماً أَنْ تَلِمَ مُلِمَّةٌ

وَلَيسَ عَلَينَا في الحقوقِ مُعَوَّلُ

فَإِنْ نَحنُ لم نَملِكْ دِفاعاً بِحَادِثٍ

تَلمُ بهِ الأَيامُ فَالموتُ أَجْمَلُ

---

١ عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص ١٠٦.

٢ الحق : الحزم، المحمل : الجهد .

إن عروة بن الورد يوازن بين الموت والغنى، إذ يجعل الطواف علة في الصراع مع الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وإذا كان الطواف يعنى الحركة نحو غاية محددة فإنه يقود الشاعر إلى أحد أمرين : الغنى « الذي يتضمن الحياة » في زمن الفقر والبؤس، والموت الذي يعني خلاصا من حياة بائسة، إنَّ الشاعر هنا يواجه الحياة والموت بوصفهما قطبي معادلة لا بد من إصابة أحدهما، ويقول :[١]

ذَرَينـــــــي أُطــــــوِّفْ فـــــي الـــــبلادِ لعلَّنــــــي

أُخلِّيــــكِ أو أُغنيــــكِ عـــــن سُــــوءِ مَحْضَـــــرِ [٢]

فــــإنْ فَــــازَ سَــــــهمٌ بالمنيــــــةِ لــــمْ أكــــنْ

جَــــزوعاً وهــــلْ عــــن ذاكَ مــــن مُتَــــأخرِ

وإنْ فَــــازَ سَــــــهمي كفَّكــــم عــــن مَقَاعــــدٍ

لَكَــــم خَلــــفَ أدبــــارِ البيــــوتِ ومَنظــــرِ [٣]

ويقول :[٤]

---

١ الاصمعي، الاصمعيات، ص ٤٤.

٢ التخلية : الطلاق .

٣ جعل من سهام الميسر مثلا له في مقارعة الموت، وفوز السهم : خروجه أولا، أدبار البيوت : كان الضيف إذا نزل بقوم نزل أدبار البيوت حتى يهيأ له مكانه .

٤ عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص ٤٥.

دَعينـــــــي لِلغِنــــــى أَســــــعَى فَــــــإنّي

رَأَيــــــتُ النَّــــــاسَ شَــــــرُّهُمُ الفَقَيــــــرُ

وَأَبعَــــــدَهُمْ وأَهــــــوَنَهم عَلَيْــــــهِم

وَإنْ أَمسَــــــى لَــــــهُ حَسَــــــبٌ وَخِيــــــرُ [1]

وَيُقْصِــــــيهِ النَّــــــدِيُّ وَتَزدَرِيــــــهِ

حَلَيلَتُــــــهُ وَيَنهــــــرُهُ الصَّــــــغيرُ [2]

وَيُلفــــــى ذُو الغِنَــــــى وَلَــــــهُ جَــــــلالٌ

يــــــكَادُ فُــــــؤَادِ لاقــــــيه يَطَــــــيرُ

قَليــــــلٌ ذَنْبُــــــهُ وَالــــــذَّنبُ جَــــــمٌ

وَلَكَــــــنْ لِلغِنــــــى رَبٌ غَفُــــــورُ

إنَّ الفقر نفي اجتماعي آخر يعاني منه الصعلوك إذ يقترن الفقر بالشر والهوان والازدراء والانتهار والذنب، في حين يقترن الغنى بالصفات المضادة تماما .

ومن الجدير بالذكر أنَّ عروة بن الورد ألحَّ على تكرار الفعل «أطوف» الذي يدل على الحركة التي تحاول الكشف والبحث، وكأنه رحلة نحو النجاة، وقد فطن باحث إلى أنَّ الفعل « طاف » ومشتقاته قد شحن « بتوتر ملحوظ بين الإنسان والطبيعة بشكل

---

[1] الخير : الكرم والشرف .

[2] الندي : المجلس، حليلته : زوجته .

خاص، فالإنسان يرى هلاكه في مادة طاف بعد أن أمن بالنجاء » [1]، وإذا أخذنا بهذا السياق أنَّ الطواف له دلالة مقدسة لأنه يجعل من الكعبة أو الصنم مركزاً يدور حوله الإنسان سعياً نحو النجاة وأمناً من الشرور، أصبح للفعل «أطوف » دلالته التي تحاول التقليل من شدة التوتر الذي يحدثه الواقع الخارجي في نفس الشاعر، بمعنى ان الشاعر « ينطلق في رحلته محاولا التخلص من ذلك الخوف الرابض في نفسه نتيجة الشعور بعدم الاستقرار على المستوى النفسي والاجتماعي » [2] ويقول :

إِذا قُلـــــتُ قَـــــد جَـــــاء الغِنـــــى حَـــــالَ دونَـــــهُ

أَبـــــو صِـــــبيةٍ يَشْـــــكُو المفـــــاقِرَ أَعْجَـــــفُ [3]

ويمثل التعبير عن « الأنا » خاصية يتميز بها شعر الصعاليك، وتتجلى ملامحها واضحة إزاء « النحن » متمثلة في القبيلة، شعوراً بالاعتلاء والتفاخر بالخصائص الفردية، وقد أكد ذلك يوسف خليف إذ يصبح «ضمير الفرد « أنا » أداة التعبير فيه بدلاً من ضمير الجماعة « نحن » الذي هو أداة التعبير في الشعر القبلي، وتصبح المادة الفنية لشعره مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته . ومعنى هذا أنَّ ظاهرة الفناء الفني لشخصية الشاعر القبلي في شخصية قبيلته التي نلاحظها بوضوح عند أصحاب المذهب القبلي في الشعر الجاهلي قد اختفت من مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة، وحلت محلها ظاهرة أخرى يصح أن نطلق عليها «ظاهرة الوضوح الفني لشخصية الشاعر الصعلوك » [4] ويرى كمال أبو ديب أنَّ هذه الأنا « قلقة تبحث لا من أجل أنويتها بل من

---

١ حسن البنا، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص١٤ .

٢ نفسه، ص١٩ .

٣ المفاقر : جمع فقر .

٤ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٧٧ .

أجل تغيير العالم من أجل تدمير آثار التركيبة الطبقية للقبيلة، من أجل أن تنقذ المسحوقين والمحرومين» [1] يقول عروة بن الورد مخاطبا بني ناشب :

فـــــإنْ شـــــئتُمُ حـــــاربتُموني إلـــــى مَـــــدى

فيجهـــــدكم شـــــأوُ الكِظـــــاظِ المغـــــرّبِ [2]

إذ يبدو التعارض بين القبيلة والفرد، صراع يتعالى فيه الفرد، ويقهر الآخر في قدرته وإمكاناته، وكان اختيار كلمة « الكظاظ » له تأثيره الإيحائي من جهة الدلالة، لأنه يعني ما يملأ القلب من الهم والتعب والشدة، ومن جهة وحداتها الصوتية، وبخاصة الظاء التي تتميز بأنها صوت لثوي مطبق يكلف نطقه جهداً، فضلا عن تكرارها مرتين في كلمة يفصل بينهما حرف الألف، ويسبقهما حرف الكاف، وهو حرف شديد مهموس .

ولا يعنى هذا ان الشاعر الصعلوك لا يقيم تعارضا بين الأنا والأنا الآخر على الإطلاق، ولكنه يقيمه من منظور آخر، يتكئ على أبرز مقومات التمرد وأخلاقياته، إذ يتحدد على ضوء الإيثار المتمثل في الصعلوك، وتعارضه الأثرة لدى الآخر، يقول عروة:

إنـــــي امـــــرؤ عـــــافي إنـــــائي شـــــركةٌ

وأنـــــتَ امـــــرؤ عـــــافي إنائِـــــكَ واحـــــدُ [3]

---

١ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٨٢ . ٥٨٣ .

٢ الكظاظ : ما يملأ القلب من الهم، المغرب : البعيد .

٣ عافي إنائي شركة : أي يأتيني من يشاركني فيه .

أتهـــــــزأُ منـــــــــي أن سَـــــــمِنتَ وأن تـــــــــرى

بـــــوجهي شـــــحوبَ الحـــــقِ والحـــــقُ جاهـــــدُ

أقسّـــــــمُ جســـــــمي فـــــي جســـــومٍ كثيـــــرةٍ

وأحســـــو قـــــراحَ المـــــاءِ والمـــــاءُ بـــــاردُ [1]

إن هذه الأبيات تنبئ عن « التعارض الحدي بين قيم الصعلوك وقيم الآخرين، بين الإيثار والأثرة، بين الانظلام والظلم، وتبرز هذا التعارض بواسطة الصورة الكنائية لوعاء الزاد الذي لا يقربه سوى صاحبه، والوعاء المقابل الذي يبيحه صاحبه للناس جميعاً فلا يبقى له شيء . صاحب الوعاء الأول يزداد سمنة وترهلاً، مقابل صاحب الوعاء الثاني الذي يزداد هزالاً ونحولاً لأنه أثر الحق، والحق مجهد لصاحبه، وآثر أن يعطي من نفسه لغيره، كأنه يقسم جسمه بين جسوم كثيرة ولا يتمتع بشيء سوى قراح الماء البارد » [2].

إنَّ الرجل في قصيدة القبيلة له حضور خاص يتجلى في فروسيته وفحولته ونأيه عن مظاهر الحياة الهامشية، وكأنه صورة لمثال أو بطل ملحمي، ولكن الرجل في قصيدة الصعاليك إنسان عادي يؤدي دوره في حياة واقعية، ويميز عروة بن الورد بين نمطين من الصعاليك الأول خامل كسول: فهو كما يقول عروة بن الورد : [3]

---

١ قراح الماء : اي الذي لا يخالطه لبن أو غيره .

٢ جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع :٤٤٤ ص ٧٧ .

٣ ديوانا عروة بن الورد والسموأل، ص ٣٧ .

لَحـــــــى اللهُ صُـــــــعلوكاً إِذا جَـــــــنَّ لَيلُــــــهُ

مُصـــــافي المُشــــاشَ آلفـــاً كُـــلَّ مَجـــزرِ [1]

يَعَـــدّ الغِنـــى مـــن نَفسِـــهِ كُـــلَّ لَيلـــةٍ

أَصـــابَ قِراهـــا مـــن صَـــديقٍ مُيسَّـــرِ [2]

يَنَـــامُ عِشـــاءً ثُـــمَّ يُصـــبِحُ نَاعِســـاً

يَحُـــثُ الحَصَـــا عـــن جَنبِـــهِ المُتَعَفِّـــرِ [3]

قَليـــلُ التمـــاسِ الـــزَّادِ إلاّ لِنفسِـــهِ

إذا هـــو أَمســـى كـــالعريشِ المجـــوَّرِ [4]

---

١ مصافي المشاش : مختار، المشاش : رأس العظم اللين، المجزر : الذي يجزر به الأبل

٢ يقول إذا ملأ بطنه عنده غنى ولم يبال ما وراءه من عياله وقرابته .

٣ يحث : يحرك، ويحث الحصى : أي لا يبرح الحي، المتعفر : الممرغ في التراب .

٤ العريش : شبه الخيمة، مجور :ساقط .

يُعِـــــينُ نِسَـــــاءَ الحَـــــيِّ مَـــــا يَســــــتَعِنَّهُ

وَيُمسِـــــــي طَليحـــــــاً كَـــــالبَعيرِ المُحَسَّـــــــرِ [1]

والثـاني لا يعـيش هـذه الحيـاة، بـل إنَّ شراسـته تتجـاوز الحـدود، إذ يشـهر سـيفه ويخاتـل خصومه من أجل أنْ يعيش، وقد يموت في سبيل ذلك، وكلا الأمرين ينتزعهما بإرادته، وفي كليهما حياة بعز أو موت يلقاه وهو حميد السمعة، يقول عروة بن الورد :

وَلَكـــــــنَّ صُـــــعلُوكاً صَـــــفيحَةُ وَجْهِـــــهِ

كَضَـــــوءِ شِـــــهَابِ القَـــــابِسِ المُتَنَـــــوَّرِ [2]

مُطِـــــــلاًّ علـــــــى أَعدائِـــــــهِ يَزجرُونَـــــــهُ

بِسَـــــاحَتِهِم زَجْـــــرَ المَنِـــــيحِ المُشَـــــهَّرِ [3]

إذا بَعُـــــــدُوا لا يـــــــأَمَنُونَ اقتِرَابَـــــــهُ

تَشَـــــوُّفَ أَهْـــــلِ الغَائِـــــبِ المُتَنَظَّـــــرِ [1]

---

1 الطليح : المعيي والمهزول، المحسر : المتعب، والواقع في الحسرة.

2 صفيحة وجهه : بشرته، القابس : الذي يقبس النار، المتنور : المضيء .

3 مطلا : مشرفا، يزجرونه : يصيحون به، المنيح : قدح سريع الخروج لا نصيب له، المشهر : المشهور .

فَـــــــذلكَ إنْ يَلْـــــــقَ المَنيَـــــــــةَ يَلقَهَـــــــا

حَمَيــــــــداً وإنْ يَسْــــــتَغْنِ يومــــــــاً فأجْــــــدَرِ

إنَّ نمطا جديدا من المثالية يتبدى في قصيدة الصعلوك، عون للضعيف وفتك بالخصوم والأعداء، وصبر وجلد مع النفس، إذ يصبر الصعلوك على الجوع، ويؤثر غيره على نفسه، ويخشى أن يعيش بذلة، لأن الموت خير من حياة تكتنفها المذلة، يقول عروة بن الورد :

وَإنـــــي لأُثْــــوي الجُــــوع حَتـــــى يَمَلَّنـــــي

فَيــــذهبَ لَـــم يَـــدْنسْ ثِيـــابي وَلا جِرمِــــي[2]

وَأَغتَبـــــــقُ المَـــــــاءَ القَـــــرَاحَ فـــــأنتهي

إذا الــــزَّادُ أَمسَـــــى لِلمُــــزلَّجِ ذا طَعْـــــمِ [3]

أَرُدُّ شُـــــجَاعَ الــــبَطنِ قَــــدْ تَعْلَمينَــــهُ

وأُوثِـــرُ غَيـــري مـــن عِيالِــكِ بـــالطُّعمِ [4]

---

١ تشوف : تطلع، المتنظر : المنتظر قدومه .

٢ أثوي : أطيل حبسه، جرمي : جسمي .

٣ أغتبق : أشرب عشاء، القراح : الصافي، المزلج : البخيل .

٤ شجاع البطن : شدة الجوع .

مَخَافَـــــــةَ أَنْ أَحيَـــــــا بِــــــــرَغمٍ وَذِلَّـــــــــةٍ

وَللمَـــــوتُ خَيـــــرُ مِـــــنْ حَيَـــــاةٍ علـــــى رَغْـــــمِ

إنَّ ما يدعو إليه الصعلوك في اختيار أحد أمرين الحياة الكريمة أو الموت، هو الأمر الذي أكده البير كامو في أثناء حديثه عن خصائص التمرد عند الإنسان، لأن المتمرد يريد « أن يحيا، ويعترف به في شخصه، انه يريد أن يكون هذا، أو أن يكون لا شيء، أي أن تحرمه القوة المتحكمة به حرمانا نهائيا. وهو في النهاية، يرضى بالحرمان والسقوط الأخير، ونعني الموت ... إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان» [1].

لقد كان الصعلوك يكثر من الحديث عن الموت أو الخوف منه، ولكنه لا يبالي فيما يقع فيه، ما دام مقتنعاً بالهدف الذي يسعى إليه، كسباً للقوت والطعام، أو تحقيقاً للذات في امتلاك حريتها ووجودها، ومن ثم تكون التضحية أمراً عادياً، فقد يموت الإنسان وهو يكافح، وقد يموت وهو قاعد خلف أدبار البيوت، وكلاهما موت، غير أنَّ هناك فرقاً جوهرياً كبيراً بينهما . إنَّ الصعلوك ـ هنا ـ يختار الموت، فإرادته هي التي اختارت الخروج على القبيلة، وإرادته هي التي حددت له الميتة التي يريد، ومن ثم فإنه يرفض أساليب القبيلة، لأنها أساليب قمعية خارجية ثابتة لا تعرف التغاير، ويستبدل ذلك بأسلوبه هو الخاص الذاتي الداخلي . إنه بهذا يؤكد ذاته، إنَّ اختيار الخروج على القبيلة، واختيار الموت، تمرد على «مس كيانه » كما يقول البير كامو لأن المتمرد « يناضل من أجل سلامة جزء من كينونته » [2]

إن تمرد الصعاليك على القبيلة كان تمرداً على نظامها وقوانينها وعاداتها وقيمها، واستبدل الصعلوك ذلك بمجتمع جديد له قيمه وقوانينه، ولقد تغيرت فيه أمور كثيرة، إذ

---

[1] البير كامو، الإنسان المتمرد، ص ٢٠ .

[2] نفسه، ص ٢٣ .

يهدف الصعلوك إلى هدم البناء الطبقي في القبيلة، وأشاد بدلا منه نظام طبقة واحدة يتساوى فيها الناس، ولا يمكن أنْ يتحقق ذلك الا بالتحرر من ربقة النظام القبلي باستخدام القوة وسيلة لتحقيق الأهداف، ولذلك فإنَّ كل ما يملكه الصعلوك : ذكاء، وسيف، وأنفة، وإنَّ هذه المقومات الثلاثة تبعد عنك مظالم المجتمع القبلي كما يقول عمرو بن براق الهمداني :

مَتَـــــى تَجمَـــــعِ القَلـــــبَ الــــذَّكيَّ وَصَـــــارِماً

وأَنفـــــــاً أَبيـــــــاً تَجْتَنبـــــــكَ المَظَـــــــالِمُ [1]

ويتجلى من ذلك أنَّ الحياة لها أحد ركنين : عيش ماجد، أو موت، وكأن الشاعر الصعلوك قد تمرد على هذه المنطقة الوسطى التي تقع بين العيش الماجد والموت . وتؤكد لامية العرب للشنفرى كثيراً من هذه المعاني ،بحيث يستبدل الشاعر الناس بالحيوان، ويستبدل الأصحاب بأخر، بقلب لا يعرف الخوف ،وسيف صقيل، وقوس قوية :

وإنِّـــــي كَفَـــــاني فَقْـــــدُ مَـــــنْ لـــــيسَ جَازيـــــاً

بِحُســـــــنَى ولا فـــــــي قُربِـــــــهِ مُتَعَلِّـــــــلُ [2]

---

١ الصارم : السيف القاطع، الأبي : المترفع عن الدنايا، الحمى : الذي لا يحتمل الضيم .

٢ الجازي بالحسنى : الذي يعمل الخير، التعلل : التلهي .

ثَلاثَـــــــــةُ أَصــــــــحابٍ : فَـــــــؤَادٌ مُشَـــــــيَّعٌ

وأَبـــــــيضُ إصْـــــــلِيتٌ وَصـــــــفراءُ عَيْطَـــــــلُ [1]

وكـان الخـوف يكتنـف حيـاة الصـعلوك مـن كـل جانـب، خوفـاً علـى حياتـه وحيـاة أسرته، وخوفاً من القبائل التي تحاول القضاء عليهم، وخوفاً من الموت في أثناء غاراتهم في السلب والنهب، يقول عروة ابن الوردِ :

أَرَى أُمَّ حَسّـــــــانِ الغَـــــــداةِ تَلومُنـــــــي

تُخَـــــوّفُني الأّعـــــداءَ والـــــنَّفسُ أَخْـــــوَفُ

تَقـــــولُ سُـــــليمى لـــــو أَقمـــــتَ لَســـــرَّنَا

وَلَـــــمْ تَـــــدْرِ أَنـــــي للمُقَـــــامِ أُطـــــوّفُ

لَعـــــلَ الـــــذي خَـــــوّفتِنا مـــــن أَمامنـــــا

يُصـــــادِفُهُ فـــــي أَهلِـــــهِ المُتخلـــــفُ [2]

ويقول أيضا :[3]

---

[1] المشـيع:المقدام، الأصليت:السـيف الصـقيل المجـرد مـن غمـده، الصـفراء: قـوس نبـع، العيطل:القوية الطويلة العنق.

[2] أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، ٢ / ١٨٧.

[3] الاصمعي، الأصمعيات، ص ٤٤ . ٤٥.

تَقــــولُ لــــكَ الـــوَيلاتُ هـــلْ أنـــتَ تـــارِكٌ

ضُـــــــبُوءاً بِـــــــرَجلٍ تـــــارةً وبمنــــــسرِ [1]

ومُســـــتثبِتٌ فــــي مــــالِكِ العـــامِ إنَّـــي

أَراكَ علـــــى أقتـــــادِ صـــــرماءَ مُذكِـــــرِ [2]

فَجُـــــوعٍ بهـــــا للصــــالحينَ مَـزَلَّـــــةٍ

مخُـــــوفٍ رَدَاهــــا أنْ تصـــــيبَكَ فاحـــــذرِ [3]

ويقودنا هذا إلى الحديث عن مكانة المرأة في مجتمع الصعاليك، إذ لها حضورها المتميز ولكنه حضور من نوع آخر يختلف عن حضورها في قصيدة القبيلة، فإذا كانت المرأة في قصيدة القبيلة تمثل ماضياً ينبيء عنه طلل حاضر، ومحاولته استرجاع الماضي عبر أوصاف حسية جسدية تثير الغريزة غالباً، فهي أقرب إلى المثال أو الرمز البعيد، ولكنها في قصيدة الصعلوك تعيش حياة صاحبها معاناة وخوفاً وقلقاً، ولذلك فليست « المرأة في قصائد الصعاليك بهكنة، هركولة، مربربة، ثقيلةالخطى، نؤوم الضحى، عالية تغري أحضانها بالهروب من الخطر، أو تشعل الشهوة التي تتوهج في اليوم الغائم تحت الطراف

---

١ الضبوء : اللصوق في الأرض، المنسر : الجماعة من الخيل بين الثلاثين والأربعين، وقيل منسر لأنه مثل منسر الطائر .

٢ الأقتاد : جمع قتد : وهو خشبة الرحل، الصرماء : القليلة اللبن، المذكر : التي تلد ذكورا .

٣ فجوع : تفجع للناس .

المعمد كأنها حضور جسدي دائم ينسي الهم كالخمر ويغري بالاقتناص كالفريسة، وإنما هي الحبيبة والزوج الملهوفة والمحاورة والشريك ورفيق الضراء قبل السراء » [١]

وقد قاد النبذ الاجتماعي للصعاليك إلى مجموعة من القيم الاجتماعية الكريمة منها : كرم الصعلوك، ووفاؤه لأصحابه من الصعاليك، أما كرمه فهو مشهور معروف حتى قيل « كل صعلوك جواد»، ولعل حالة الفاقة والفقر في مجتمع القبيلة قادته إلى إتلاف أمواله في كرم مبالغ فيه، غير أنَّ جانباً إنسانياً جديراً بالتقدير يلاحظه الباحث هو تضامن الصعاليك في الحياة الاقتصادية، على نحو العموم، وفي وفائهم لبعضهم بعامة، فلقد كان الصعاليك يقسمون ما يغنمون بالتساوي، سواء أكان ذلك من حارب من أجل الغنيمة، أم من كان قاعداً لا يقوى على الخروج، ومن هنا جاء الحديث عن ملامح الاشتراكية عند الصعاليك، أما وفاء الصعلوك لصاحبه فلأنهما يعيشان أقلية تتربص بهما الدوائر، ومن ثم تولد هذا التلاحم في الوفاء .

## ( ٤ )

يمكن القول إنَّ شعر الصعاليك صورة لحياتهم الاجتماعية، وتعبير عن هذه الطبقة الواحدة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، كما أنَّ «أشعار الصعاليك تصور لنا أيضاً الكثير من أحوالهم وأفكارهم، ففيها صيحات الفقر والجوع، وما تمور به نفوسهم من ثورة على الأغنياء والأشحاء، فضلاً عما في نفوس بعضهم، كأبناء الإماء، من شعور بالامتهان والضعة . ويحدثنا هؤلاء الصعاليك عما كانوا يكابدونه من الفقر والجوع، ويروي السليك بن السلكة، في بعض شعره، كيف كان يغمى عليه من الجوع في شهور الصيف حتى كاد يشرف على الموت والهلاك :

---

[١] جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع : ٤٤٤ ص ٧٨ .

وَمَـــــا نِلتُهِـــــا حَتَّـــــى تَصَعْلـــــكتُ حِقْبَـــــةً

وَكِـــــدتُ لأَســـــبَابِ المَنِيَّـــــةِ أَعْـــــرَفُ [1]

وحَتَّـــــى رَأَيـــــتُ الجُـــــوعَ بالصَّـــــيفِ ضَـــــرَّني

إِذا قُمـــــتُ تَغْشَـــــاني ظِـــــلالٌ فأَســـــدِفُ » [2]

إنَّ قصيدة القبيلة تعبر عن المألوف والمحدود في حياة القبيلة، ويمثل المكان أحد أبرز المكونات التي تعنى بها قصيدة القبيلة ،إذ يرسم الشاعر تجمع القبيلة ورحيلها، ويحتل المكان قيمة خاصة لدى الشاعر وبخاصة في الطلل الذي تظل ملامحه واضحة بحدوده الجغرافية، وببقايا آثاره، ويستدعي المكان معه زمناً خاصاً يقوم على أساس تعاقبي، ولا أحسب أنَّ المكان « يصبح عرضياً في النص الصعلوكي ،وبسبب عرضيته تنتفي ظاهرة التعبير الرمزي بالأطلال وينفصم المكان عن الزمان كلية»[3]وإنما يمثل المكان خصوصية أخرى، إذ ينتقل فيه الشاعر من الحديث عن المألوف والمحدد إلى الغامض والغريب واللامألوف، فبعد أنْ كان الطلل دار الحبيبة وتجمع القبيلة أمراً مألوفاً في قصيدة القبيلة يصبح المكان مرقبة عنقاء عند الشنفرى :

---

1 أسباب : جمع سبب وهو الطريق وما يتوصل به إلى غيره .

2 احسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص ١٩٤. وينظر : ديوان الشنفرى والسليك بن السلكة وعمرو بن براق، ص ٩٤، أسدف : ارتخي وأنام .

3 كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٧٦ .

وَمَرقَبـــــــــةٍ عَنقَـــــــاءَ يَقصُــــــــرُ دَونَهَـــــــــا

أَخُــــو الضِّـــــرْوَةِ الرِجْــــلُ الحَفِــــيُّ المُخَفَّـــفُ[1]

نَعَبـــــتُ إلـــــى أَدنَــــــى ذُرَاهـــــا وقــــد دَنـــــا

مــــــن الليــــلِ مُلتَـــــفُّ الحَديقـــــةِ أَسْــــدَفُ [2]

فَبِـــــتُّ علــــــى حَـــــدِّ الـــــذِّراعَينِ مُجْـــــذِياً

كَمَـــــا يَتَطَـــــوَّى الأَرْقَــــــمُ المُتَعَطِّــــــفُ [3]

وَلَـــــيسَ جِهَـــــازِي غَيـــــرُ نَعلـــــينِ أُسْـــحِقَتْ

صُــــــــدُورُها مَخصَـــــــورَةً لا تُخَصَّـــــــفُ [4]

وقد « لا يكتسب المكان اسماً في نص الصعلكة » [5]ولكنه يتراءى مُنَكَّرًاً مجهولاً غامضاً ومعبراً عن موحشة الحياة التي تعيشها الصعلوك، ولكنه لا يفارقه زمان يعيشه الشاعر

---

١ المرقبة : الموضع العالي المنيع يتخذ للرصد، العنقاء : الطويلة العنق، أخو الضروة : الصياد الذي يكون معه كلاب ضراها أي عودها على الصيد، الحفي : العالم بالشيء علما عميقا، المخفف : النحيل .

٢ نعبت : رفعت رأسي وأسرعت، نميت : ارتفعت اليها، أسدف : مظلم.

٣ مجذيا :ثابتا، الأرقم : ذكر الحيات أو أخبثها .

٤ أسحقت : بليت، مخصورة : أي أصيبت خاصرتها، لا تخصف : أي لا تخرز بالمخصف، والمخصف مخرز الإسكاف .

٥ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٧٧ .

نفسه، وإذا جاز أنْ نقول إنَّ قصيدة القبيلة لها زمانها الآني القصير الذي يسترجع فيه الشاعر الماضي فإنَّ المكان في قصيدة الصعلوك يعبر عن المجهول والغامض، فهو مكان بكر يقاربه زمان حاضر ينبئ عن المستقبل، زمان دائري لا يعرف التعاقب . إنَّ المكان في قصيدة الصعلوك مكان « الحياة / الموت » وإنَّ الحاضر يمكن أن يحقق للشاعر إمكان التواصل مع الحياة، أي أنَّ الشاعر الصعلوك يعيش لحظته الآنية، غير أنه لا يمتلك وقتاً أو زمناً للحب، وهو يختلف عن شاعر القبيلة الذي يعيش اللحظة الآنية سريعة خاطفة لتحيله إلى الزمن الماضي ،ولذلك فإن الزمن الأساس عند شاعر القبيلة هو الزمن الماضي زمن المحبوبة، زمن التواصل معها، وفيه يمتلك الشاعر وقتاً للحب والتواصل، إذن فالأطلال «تجسد للزمن الماضي ومرور الزمن وتدميره للعالم، أما مكان الصعلوك فإنه إمكانية تجسد المستقبل وبناء عالم جديد »[١].

وفي ضوء هذا يتمايز شعر الصعاليك عن الشعر الجاهلي القبلي من حيث بنية القصيدة وموضوعاتها، وهو تغير جدير بالدرس، وقد تناوله بالتفصيل الدكتور يوسف خليف في كتابه « الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي » ومن أبرز الملامح التي تعرض لها بالدرس هي :

**شعر مقطوعات :**

تتفشى في شعر الصعاليك المقطوعات القصيرة التي يمكن أنْ نضع لكل واحدة منها عنواناً مستقلاً، وقد فطن إلى هذا يوسف خليف وأرجعه إلى « طبيعة حياتهم نفسها تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده وإعادة النظر فيه كما يفعل الشعراء القبليون ... «كما» أنَّ حياة الصعاليك كانت حياة قلقة مضطربة، وأنهم جميعا كانوا يشعرون شعوراً عميقاً بأنها حياة قصيرة ...وهل نظن شاعراً هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله

---

١ نفسه، ص ٥٧٨ .

ويجوده ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة ؟ أظن أنَّ الطبيعي أنَّ مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لوناً من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه من مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا ينظره ولا يمهله » [1] .

**وحدة الموضوع :**

يغلب على شعر الصعاليك، وهو مقطوعات في أغلبه، وحدة موضوع واحد، بحيث يستطيع الباحث « أن يضع لكل مقطوعة عنواناً خاصاً بها، دالاً على موضوعها، وهي ظاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي القبلي في مجموعه، تلك القصائد التي تبدأ عادة بمقدمة طللية، ثم تظل تنتقل من موضوع إلى موضوع حتى تصل إلى نهايتها » [2]وقد تكون المقطوعة الشعرية تعبيراً عن موقف ما عاشه الشاعر، فالشنفرى قال لإحدى بنات القبيلة « اغسلي رأسي يا أخيه، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته . . . فقال :

أَلاَ لَيتَ شِعرِي والتَّلَهُفِ ضَلَّةٌ

بما ضَرَبتْ كَفٌّ الفَتَاةِ هَجينَهَا [3]

ولو عَلِمَتْ قُعسُوسُ أَنسابَ وَالِدِي

وَوَالِدِها ظَلَّتْ تَقَاصَرُ دُونَهَا [4]

---

١ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٦٢.

٢ نفسه، ص ٢٦٤ .

٣ التلهف ضلة : أي التلهف على شيء ضلال، الهجين : العربي الذي امه أَمَةٌ .

٤ عقسوس : اسم فتاة، ظلت تقاصر دونها : أي تقاصر عنقها أمامي .

أَنَــــا ابــــنُ خِيـــارِ الحُجْـــرِ بَيْتَـــاً وَمنصِـــباً

وَأَمِّــــي ابنـــــةُ الأَحـــــرارِ لــــو تَعرِفِينَهَـــا[1]

**التخلص من المقدمات الطللية :**

ومن الخصائص التي تميز بها شعر الصعاليك أنه يخلو من المقدمات الطللية، لأنَّ الشعر مادام شعر مقطوعات من ناحية، وشعراً يتسم بوحدة الموضوع من ناحية ثانية فإنه من الطبيعي أن يتخلص من المقدمات الطللية، ولا يعني هذا أنَّ الصعلوك لا يتعرض إلى ذكر المرأة، ولكنه كان يتعرض للومها وخوفها عليه، وغالبا ما تكون زوجة .

إن بنية القصيدة الجاهلية القبلية تتكون في الغالب من وحدات متعددة، يكون الوقوف على الأطلال والتغزل بالحبيبة من بعض هذه المكونات، وتلحقهما مكونات أخرى، مثل وصف الرحلة مرة، أو وصف الفرس مرة، أو التعرض للسلم أو الحرب مرة، وهكذا، إذ من المؤكد أنَّ غالبية القصائد الجاهلية القبلية تتميز بتعدد الوحدات المكونة لها، ترى هل يمكننا القول إنَّ هذا التعدد في الوحدات الشعرية إنما هو صدى وصورة لتعدد طبقات البناء الاجتماعي في القبيلة، فإذا كانت القبيلة تتعدد طبقاتها : من أحرار، وموال، وعبيد، ماثلت ذلك القصيدة بتعدد وحداتها المكونة لها:

القبيلة : تعدد الطبقات : أحرار، وموالي، وعبيد

القصيدة : تعدد الوحدات الفنية : المقدمة الطللية، الغزل،وصف الرحلة، أو أشياء أخرى .

ولكننا حين ننتقل إلى مجتمع آخر هو مجتمع الصعاليك، نلاحظ أنه يتكون من طبقة اجتماعية واحدة، مما قاد إلى تحول بناء القصيدة تبعا لطبيعة الواقع الاجتماعي الجديد، فأصبحت القصيدة تتكون من وحدة فنية واحدة، لا تشتمل على وحدات متعددة، أي أنَّ هناك تماثلاً بين البناء الاجتماعي والبناء الفني .

الصعاليك : طبقة واحدة

القصيــدة : وحدة واحدة

---

[1] ابو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢١ / ٨٧ . ٨٨. ينظر : ديوان الشنفرى والسليك بن السلكة وعمرو بن براق، ص ٦٨، الحجر: قبيلة الشاعر .

# فصل السادس

# المـوت

## ( ١ )

أرّقت الإنسان قديماً وحديثاً مواجهته لنهاية الحياة، وكان الاعتقاد أنَّ الموت حتمية لا مفر منها، إذ هو يقضي على المخلوقات جميعاً، وحاول الإنسان منذ القدم أنْ يقدم تفسيرات للموت من ناحية وللعالم الذي يأتي بعده من ناحية أخرى، وقد اختلطت تلك التفسيرات بأساطير عديدة، ولا ينفصل تفسير مفهوم الموت عن الطقوس والمراسيم والندب والبكاء والرثاء، لأنَّ هناك علاقة بينها جميعاً، وأول فعل يفعله الإنسان هو محاولته التخلص من جثة المتوفى، دفناً، أو حرقاً، أو إغراقاً، بحسب العقائد التي يؤمن بها وترافق ذلك طقوس وأقوال .

ولقد عني الإنسان القديم النياندرتال بدفن الموتى، حيث وجد في بعض الحفريات أنَّ الميت دفن مطويا بطريقة معينة، واختلف في تفسير ذلك إذ « ذهب بعضهم إلى أنَّ طوي الجثة كان رغبة في منع عودة الميت لئلا يقلق الأحياء، ويسبب الضرر لهم في حين ذهب آخرون إلى أنه كان يمثل محاكاة لوضع الجنين تفاؤلاً ورمزاً إلى أن القبر سيشهد ولادة أخرى للإنسان » [١] .

وكانت غاية الدفن تكريم الإنسان، وكلما كان دفن الميت لائقاً فإنَّ روحه تستقر في العالم السفلي، غير أنَّ « أرواح الذين لم تدفن أجسادهم، أو الذين لم يقرب لأرواحهم وفق الشعائر المقررة، تكون قلقة غير مستقرة في ذلك العالم، وتعود بطريقة ما إلى عالم الأحياء لإحداث الأذى بسكانه حيث ... تصبح شبحاً أو روحاً خبيثاً » [٢] ولعل هذا يقرب من تصور العرب لهامة القتيل التي تظل تصيح اسقوني اسقوني، لا تكف عن الصياح، ولا يستقر جسد القتيل حتى يأخذ له أهله بثأره .

---

١ نائل حنون، عقائد مابعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ص ٢٩.

٢ نفسه، ص ١١٢ .

وكان العربي يدفن قتلاه، ولكنه يترك قتلى أعدائه دون دفن تأكلها الوحوش والطيور، وكأنه جزء من فعل كانت الحضارات القديمة تمارسه في تعذيب أعدائها بعد الموت، وهذا ما كان يفعله العراقيون القدماء لأنهم اتخذوا من « بقاء جسد الميت بدون دفن وتعريضه للجوارح والكواسر وسيلة للانتقام من الأعداء لغرض حرمان أرواحهم من الاستقرار في العالم الأسفل » [1] .

وقد آمن الجاهلي بحتمية الموت، وأنه أمر واقع لا محالة، وهذا ما ذكره شعراء الجاهلية، يقول الحصين بن الحمام المري : [2]

أَبَـــى لابـــنِ سَـــلمى أنـــه غيـــرُ خَالِـــدٍ

مُلاقـــي المنايـــا أَيَّ صَـــرفٍ تَيمَّمـــا [3]

فَلســـــتُ بمُبتـــــاعِ الحيـــــاةِ بِسُـــــبَّةٍ

ولا مُبتَـــغٍ مـــن رهبـــةِ المـــوتِ سُـــلَّما

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي : [4]

إنَّ المَنيَّـــــــةَ والحُتُـــــــوفَ كِلاهُمـــــــا

يُـــــوفي المخـــــارمَ يَرقُبـــــان سَـــــوَادِي [1]

---

١ نفسه، ص ١١٨.

٢ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٦٩.

٣ أي صرف تيمما : أي جهة قصد .

٤ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢١٦.

لـــــــن يَرضَـــــيا مِنّـــــي وَفـــــاءَ رَهينـــــةٍ

مـــــن دُونِ نفســــي طارِفــــي وتِـــــلادِي[2]

وقال أبو دؤاد الإيادي : [3]

وكهـــــولٌ بَنَـــــى لهـــــم أَولُـــــوهُمْ

مـــــأثُراتٍ يَهابُهـــــا الأقـــــوامُ

سُـــــلّطَ الـــــدهرُ والمَنـــــونُ علـــــيهمْ

فَلَهُـــمْ فـــي صَـــدَى المقـــابرِ هـــامُ [4]

وكـــــذاكُم مَصـــــيرُ كـــــلِّ أُنـــــاسٍ

ســـــوفَ، حَقـــــاً، تُبلـــــيهُمُ الأيـــــامُ

ويقول عمو بن كلثوم

---

١ الحتوف : جمع حتف وهو الموت، يوفي : يعلو، المخارم : جمع مخرم وهو منقطع أنف الجبل ، سوادي : شخصي .

٢ الرهينة : الرهن، طارفي وتلادي : المال الحديث والقديم .

٣ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٨٧ .وانظر عن حتمية الموت حديثا مفصلاً ونصوصا شعرية عند : مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٣٠ . ٤٣.

٤ الهام : جمع هامة، روح الميت تصير هامة تطير .

وَإنــــــا سَــــــوْفَ تُــــــدرِكُنَا المَنَايَــــــا

مُقَــــــــدَّرةً لَنــــــا ومُقَــــــــدِّرينا [1]

ويقول طرفة بن العبد:

أرى قبــــــرَ نحّــــامٍ بخيــــلٍ بمالِــــهِ

كقبــــرِ غَــــوِيٍّ فــــي البِطالــــةِ مُفسِــــدِ [2]

تــرى جثــوتينِ مــن تُــرابٍ عليهمــا

صــــفائحُ صُــــمٌ مــــن صَــــفيحٍ مُنــــضَّدِ [3]

أرى المــــوتَ يَعتــــامُ الكــــرامَ ويَصــــطَفى

عَقيــــلةَ مــــالِ الفاحِــــشِ المُتشــــدِّدِ [4]

أرى العــــيشَ كنــــزاً ناقصــــاً كــــلَّ ليلــــةٍ

ومــــا تَــــنقُصُ الأيــــامُ والدّهــــرُ ينفَــــدِ

---

١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ١٦٥. يقول : سوف تدركنا مقادير موتنا وقد قدرت تلك المقادير وقدرنا لها، المنايا، جمع منية وهي تقدير الموت .

٢ النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

٣ الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

٤ يعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

لعمـــــرك ! إنَّ المــــوتَ مــــا أخطــــأ الفتـــــي

لكـــــــالطِّوَلِ المُرخـــــــى وثِنيــــــاهُ باليـــــــدِ [1]

ومن الطبيعي أنْ يؤثر هذا على رؤية الشاعر، إذ كان « من نتائج الإحساس بحتمية الفناء والموت، التهافت على لذات الحياة ومتعها، كما كان يفهمها الشاعر الجاهلي . فما دام الموت يترصده في كل خطوة، وما دامت الحياة ستنتهي إلى رمس مظلم في برية مقفرة، فليتزود منها ما استطاع، ليغرق نفسه في لذائذها ومباهجها، فقد لا تتاح له هناك حياة مثل هذه الحياة، على ما فيها من شظف وخشونة، يقول طرفة :

فَـــــــذَرْني أُروّي هَـــــــامَتِي فـــــــي حَياتِهـــــــا

مَخَافَـــــةَ شُـــــربٍ فـــــي المَمَـــــاتِ مُصَـــــرَدِ [2]

كَـــــرِيمٌ يُـــــروّي نَفسَـــــهُ فـــــي حَياتِـــــهِ

سَـــــتَعْلَمُ إنْ مُتْنَـــــا غَـــــداً أَيّنـــــا الصَـــــدي »[3]

وفي حضارة وادي الرافدين تأكيد لحتمية الموت يستوي بذلك السيد والعبد، وأنه يحيق بكل الكائنات الحية، ففي ملحمة كلكامش الملحمة السومرية وهي أقدم ملحمة عرفتها الإنسانية على ما يبدو «٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد » قال اوتا نبشتم لكلكامش :

إن الموت قاس لا يرحم

---

١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠ . ٩١ . الطول : الحبل، ثنياه : طرفاه .

٢ الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل، ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصرد : مقطوع .

٣ مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٤١. يقول أنا كريم يروي نفسه أيام حياته بالخمر، ستعلم أن متنا غدا أينا العطشان .

متى بنينا بيتاً يقوم إلى الأبد
والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس حتى يحل أجلها
ولم يكن دوام وخلود من الأبد
ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت!
ألا تبدو عليهما هيئة الموت
ومن ذا الذي يميز بين العبد والسيد إذا جاء أجلهما [1]

وقد قدم الجاهليون تصورين مختلفين عما وراء الموت، التصور الأول : يلغي أنْ يكون هناك عالم آخر وراء الحياة الدنيا، وأنه لا حساب ولا عقاب، وقد ورد ذكر هؤلاء في القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى« وَقَالُوا إِن هي إلاّ حَياتُنَا الدُّنيا وما نحنُ بمبعوثين»[2] وقوله تعالى : « وأَقسَمُوا باللهِ جَهْدَ أَيمانهِم لا يَبعثُ اللهُ مَنْ يموتُ بلى وعداً عليه حقاً ولكنَّ أَكثرَ الناسِ لا يعلمون » [3] وقوله تعالى : « زَعَمَ الذَّينَ كَفرُوا أَن لن يُبعثوا قُلْ بلى وربي لَتُبعَثُنَّ ثم لَتُنبؤُنَّ بما عَمِلتم وذلك على الله يسير » [4]وهناك نصوص شعرية تؤكد ذلك[5]، والتصور الثاني : يعتقد بحياة أخرى بعد الموت، وانَّ الإنسان يحشر، وكانوا يتصورون الحشر رحلة طويلة قاسية كرحيلهم في الحياة، وقد استمدوا جانباً من تصورهم للرحلة للعالم الآخر من الواقع المادي الذي يعيشونه، أي من واقع الصحراء، ولذلك اتسم بقدر من البساطة من ناحية، واتسم بأثر الرحلة في الصحراء التي تقتضي دابة تحمل الإنسان، وما دامت الرحلة في العالم الآخر أشد قسوة من عالم الدنيا، لذلك اشترطوا راحلة

---

١ نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص ٨٠.

٢ سورة الأنعام، أية : ٢٩ .

٣ سورة النحل، آية : ٣٨.

٤ سورة التغابن، آية : ٧ .

٥ انظر : مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٣٠.

قوية نشيطة تحمل الإنسان . وقد أطلقوا على هذه الراحلة « العقيرة » أو «البلية »أو «الذية» وهي « الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعاً وعطشاً، ويقولون إنه يحشر راكباً عليها، ومن لم يفعل معه هذا حشر راجلاً . . . وأنهم كانوا يعكسون رأس الناقة أو الجمل أي يشدونها إلى خلف بعقر إحدى القوائم أو كلها لكيلا تهرب، ثم يترك الحيوان لا يعلف ولا يسقى حتى يموت عطشاً وجوعاً، ذلك لأنهم كانوا يرون أنَّ الناس يحشرون ركباناً على البلايا، ومشاة إذا لم تعكس مطاياهم عند قبورهم ... وأوصى رجل ابنه عند الموت هذه الوصية :

يَـــــا سَـــــــعدُ إمّـــــــا أَهْلكـــــــنَّ فَـــــــإِنَّني

أُوصـــــــيكَ انَّ أَخَـــــا الـــــــوَصَاةِ الأَقـــــــرَبُ

لا تَتْـــــــركَنَّ أَبـــــــاكَ يَمشـــــــي خَلفَهـــــــم

تَعِبَـــــاً يَخـــــرُّ علـــــى اليَـــــدين وَيَنْكَـــــبُ [1]

احمـــــــل أَبـــــاكَ علـــــى بَعَيـــــرٍ صَـــــالِحِ

وابـــــق الخطيئـــــة إنـــــه هـــــو أَصـــــوَبُ

ولعـــــــل مـــــــالي مـــــا تركـــــتُ مطيـــــةً

فـــــي الـــــيمِّ أَركبهـــــا إذا قِيـــــلَ اركبـــــوا » [2]

---

[1] ينكب : يظلع .

[2] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٢٩/٦ . ١٣٠ . وذكر أيضاً أنهم كانوا يحفرون للبلية حفرة وتشد راسها إلى خلف وتبلى، أي تترك هناك لا تعلف ولا تسقى حتى تموت جوعاً وعطشاً، وكانت النساء يقمن حول راحلة الميت فينحن إذا مات أو قتل ... وان بعض

ويوصي آخر ابنه :

أُبُنَـــــــــيَّ زَوّدنـــــــــــي إِذا فَـــــــــــارقتنَي

فـــــي القَبْـــــرِ رَاحلــــــةً بِرَحْـــــلٍ فَـــــاترِ [1]

لِلبَعـــــــثِ أَركبُهَـــــا إِذا قِيـــــــلَ اظعَنُـــــوا

مُســـــــتوثِقينَ مَعَـــــاً لِحَشْـــــرِ الحَاشـــــرِ [2]

وقال حفص بن الأخيف الكناني :

لا يبعــــــــدنَّ رَبيعــــــــةُ بــــــن مكــــــــدمٍ

وَسَــــــقَى الغــــــوادي قبــــــرَه بــــــذنوبِ

نفــــرتْ قلوصــــــي مــــــن حجـــــارةِ حــــرةٍ

بنيــــــت علــــــى طَلــــــقِ اليــــــدينِ وهــــوبِ

لاتنفـــــري يـــــا نـــــاقَ منـــــه فإنـــــهُ

شـــــــرّيبُ خمــــــــرٍ مســــــــعرٌ لحُـــــــروبِ

---

المشركين كان يضرب راحلة الميت بالنار وهي حية حتى تموت، يعتقدون أنهم إنما يفعلون ذلك ليستفيد منها الميت بعد الحشر، انظر : المرجع نفسه.

١ رحل فاتر : لا يعقر ظهر البعير .

٢ مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٢٩. مستوثقين : مجتمعين .

لـــــــولا الســـــفار وبعـــــــد خـــــرق مهمـــــهٍ

لتركتهـــــــا تحبـــــــو علـــــــــى العرقـــــــوبِ

وتحبو على العرقوب يعني عقرها عند قبره ليركبها يوم القيامة «كما كانت تفعل العرب في الجاهلية، كانوا يعقلون بعيراً عند قبر الميت، ويغطون رأسه ولا يعلفونه إلى أنْ يموت، وكانوا يسمونه بلية » [١] .

ويعتقد الجاهليون أنَّ الإنسان إذا مات لا تنقطع علاقته بالحياة الدنيا، فهو يتابع أخبار قومه وأهله من خلال « الهامة» وهي : « انّ الإنسان إذا مات أو قتل اجتمع دم الدماغ أو أجزاء منه، فانتصب طيراً هامة، ترجع إلى رأس القبر كل مائة سنة . . . ويكون خروجها من الأنف أو الفم، لأنَّ النفس يكون منهما، فتتجمع الأرواح حول القبور، ويكون في وسعها مراقبة أهل الميت وأصدقائه، ونقل أخبارهم إليه، ولهذا السبب تصوروا المقابر مجتمع الأرواح تطير مرفرفة حول القبور، والى هذه العقيدة أشير في شعر أبي دؤاد :

سُـــــــــلِّطَ الـــــــــدهرُ والمَنـــــــــونُ علـــــــــيهمْ

فَلَهُـــــــمْ فـــــــي صَـــــــدَى المقـــــــابرِ هـــــــامُ [٢]

وكذلك في شعر لبيد:

فَلَـــــــــيسَ بَعْـــــــــدَكَ مِـــــــــنْ نفيـــــــــر

وَلَيســـــــوا غَيـــــــرَ أَصـــــــدَاء وهَـــــــامِ » [١]

---

١ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٢/ ٤١٤.

٢ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٨٧، الهام : جمع هامة، روح الميت تصير هامة تطير

ويقول ذو الأصبع العدواني : [2]

يَـــا عَمـــرو إنْ لا تَـــدَعْ شَـــتمي ومَنقِصـــتي

أَضـــربْكَ حيـــثُ تقـــولُ الهامَـــةُ اســـقُوني[3]

ويقول طرفة بن العبد:

فَـــذَرْني أُروّي هَـــامَتِي فـــي حَياتِهـــا

مَخَافَـــةَ شُـــربٍ فـــي المَمَـــاتِ مُصَـــرَّدِ [4]

وانّ هامـة القتيـل تظـل تصـيح اسقوني مطالبـة بالثـأر، فـإن تم أخذ الثـأر تكف الهامـة عن الصـياح، ويبلـغ ذلـك القتيـل فيستقر فـي قبـره، وقد أشرنا إلـى ذلـك مـن قبـل، وكانت القبيلة لا تبكي المقتول حتى تأخذ بثأره، يقول الربيع بن زياد : [5]

إنـــي أرقـــتُ فلـــم أغمّـــضْ حـــارِ

مـــن ســـيئ النبـــأ الجليـــلِ الســـاري

مـــن مثلـــه تُمســـي النســـاءُ حواســـراً

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٣٩/٦ . ١٤٠.

٢ المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٦٠.

٣ الهامة يقال الرجل إذا قتل فلم يدرك بثأره خرجت هامة من قبره تصيح اسقوني، وقيل الهامة هي الروح.

٤ الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصرد : مقطوع .

٥ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤٤٩/٢ . ٤٥١.

وتقـــــــومُ مُعولِـــــــــةً مـــــــع الأَســـــــــحارِ

أفبعــــــــد مقتــــــلِ مالـــــكِ بـــــن زهيـــــرٍ

ترجـــــــو النســـــــاءُ عواقـــــــبَ الأَطهــــــارِ

مـــــا إِنْ أرى فـــــي قتلـــــه لـــــذوي النهــــى

إلا المطـــــــــيّ تُشـــــــــد بالأكـــــــــوارِ

ومجنّبـــــــات مـــــــا يـــــــذقنَ عَـــــــذوفا

يَقْـــــــذفنَ بـــــــالمهراتِ والأمهـــــــارِ

ومســــــاعرا صـــــدأُ الحديـــــدِ علـــــيهِم

فكأنمــــــا طُلـــــي الوجـــــوهُ بقـــــارِ

مـــــن كـــــان مســـــرورا بمقتـــــل مالـــــك

فليــــــأتِ نســــــوتَنا بوجــــــهِ نـــــهارِ

يجــــــد النســــــاءَ حواســــــراً يندبنــــــه

يلطمــــــنَ أوجُهَهُــــــنّ بالأســــــحارِ

قـــــد كـــــنّ يخبـــــأن الوجـــــوه تســـــتراً

فـــــالآن حِـــــينَ بَـــــرزنَ للنظـــــارِ

يضـــــــربن حُـــــــر وجـــــــوههن علـــــــى فتـــــــى

عَـــــــفِ الشـــــــمائلِ طَيـــــــبِ الأخبـــــــارِ

يقول ابن طباطبا العلوي : متحدثا عن سنن العرب ومنها « إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت قتلاها...يقول من كان مسروراً بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أنا أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله » [1]، ومما يؤكد ذلك ما فعلته قريش بعد معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون على المشركين إذ « نهت نساءهم وشعراءهم عن البكاء على قتلاهم حتى يثأروا، فلم يبك عليهم حتى كان يوم أحد» [2] .

ومن الطقوس التي يعمد إليها أهل المتوفى فهي : ندبه، والبكاء عليه، ورثاؤه وقد تزامنت مع ذلك طقوس لها دلالات أسطورية، منها طقس التطهير ، فزوجة المتوفى «تعتزل المجتمع مدة طويلة تصل إلى العام أحياناً، لأنَّ زوجها الميت يلاحقها بمراقبته حتى يطمئن إلى وفائها، وقد يلحق بها أشد الأذى إذا أخلت بهذا الواجب، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنَّ ملامستها لميت تلصق بها نوعا من « التابو » يفرض على المجتمع تجنبها حتى تتخلص منه بمضي المدة، لذلك فهي تقيم في كوخ خاص حتى يمضي الزمن المعين للحداد، وبعده تبدأ طقوس الطهر، فتؤتى بدابة كما يقول النويري شاة أو حمار أو طائر لتتمسح، وقلما تتمسح بشيء إلا مات، وهذا يفسر تجنب المجتمع لها حتى تتخلص من شحنة « المانا» الضارة التي علقت بها نتيجة علاقتها بالمتوفى،

---

١ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٧٣ .

٢ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤٠١/٢ .ويقول « من كان مسروراً بمقتل مالك فلا يشمت فإنا أدركنا ثأرنا به، وذلك أن العرب كانت لا تبكي على القتيل حتى تدرك الثأر، أي فليأت نسوتنا حتى يراهن حواسر يندبنه، وفيه وجه آخر، أي من كان مسروراً بذلك فليشمت فإنه موضع الشماتة، وهذا أجود لأن الذي روي من مذهب العرب ليس بثابت » نفسه ٤٥١/٢.

وفي النهاية ترمي بعرة وراء ظهرها، إعلاناً بأنها قطعت كل صلة لها بحياتها القديمة وعادت تصلح لممارسة دورها في الحياة الاجتماعية بكل أبعادها » [١] .

( ٢ )

ويعني الرثاء بكاء الميت وندبه وذكر صفاته وخصاله، وكان الرثاء « يلبي حاجات اجتماعية، بوصفه نوعاً من تخليد الميت، والإشادة به والثناء عليه ،إلي جانب كونه فناً يعكس رؤية الشاعر » [٢]ولم يضع قدامة بن جعفر فرقاً بين المدح والرثاء الا بما يشعر المتلقي بإنَّ المتوفى كانت تلك أفعاله يقول : « ليس بين المرثية و المدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل : كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأنَّ تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته » [٣] .

ويتحدد الرثاء في ثلاثة أبعاد هي :

١- إثارة القبيلة للأخذ بثأر القتيل، وكأنَّ المرثية أحد ألوان النوح القديم الذي تمارسه النساء، يقول شوقي ضيف « فقد كن ما زلن ينحن على القتيل حتى تثأر القبيلة له » [٤]، ويبدو أنَّ هذا يتعارض مع النصين السابقين اللذين أوردهما ابن طباطبا وزيد بن علي الفارسي في أنَّ القبيلة لا تبكي قتلاها إلا بعد أن تأخذ بثأرها لهم .

---

١ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٢١٥.

٢ حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص ٧٧ .

٣ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١١٨.

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٢٠٧ .

٢- تصوير خصائص المرثي وتأبينه « وقام بالقسط الأكبر من ندب الميت وبكائه النساء، فكن يشققن جيوبهن عليه ويلطمن وجوههن ويقرعن صدورهن ويعقدن عليه مأتماً من العويل والبكاء » [١]، ومن الطريف أنَّ سكان العراق القدماء أطلقوا مصطلح « شقو » على الحداد « وهو مصطلح أكدي قريب من كلمة « الشقاء » العربية، ولعل المقصود من اطلاق هذا المصطلح على الحداد الإشارة إلى الحالة التي يكون عليها الحزانى في فترة الحداد، حيث يغمر الألم نفوسهم وتملأ الحسرة صدورهم، وكانت طريقة الإعلان عن الحداد تتم بترك الشعر أشعث أو بنتفه تعبيراً عن الحزن، والنواح بأصوات عالية واللطم على الوجه والقاء اليدين على الأرض وتمزيق الثياب»[٢].

٣- تصوير مشاعر الراثي من حيث الحزن العميق والتأسف على الميت .

وقد أسهم الشعراء في التعبير عن ذلك، ومن مظاهر التعبير وصف خصائص الميت، وتتركز جلها حول : الكرم، ونجدة الملهوف، وإقراء الضيف، والشجاعة والدفاع عن القبيلة، وحمل القيم العربية النبيلة .

ولعل أول مظهر من المظاهر التي يشترك فيها الشعراء هو البكاء على الموتى، غير أنَّ جذوة الحرقة تشتد بخاصة في القتلى، قال دريد بن الصمة : [٣]

تَقُـــــــولُ أَلا تَبْكـــــــــي أَخَـــــــاكَ وَقَـــــــدْ أَرَى

مَكَـــــانَ البُكـــــا لكـــــنْ بُنِيـــــتُ علـــــى الصَّـــــبْرِ

---

١ نفسه .

٢ نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص ٢٩٩ . ٣٠٠.

٣ دريد بن الصمة، ديوان دريد بين الصمة، ص ٦٣.

فَقلـــــــتُ أَعبـــــــدَ اللهِ أبكـــــــي أِم الـــــــذي

لَـــــهُ الجَـــدَثُ الأَعْلـــى قَتيـــلَ أَبـــي بَـــكْرِ

أما الخنساء فلقد أكثرت من ذكر البكاء، ربما لأنَّ المرأة أكثر تأثراً من الرجل في هذا السياق، ومن أمثلة ذلك قولها :

تَبْكـــي خَنَـــاسٌ فَمَـــا تَنْفَـــكُّ مَـــا عَمَـــرَتْ

لَهَـــــا عَليـــــهِ رَنـــــينٌ وهـــــي مِفْتـــــارُ [1]

تَبْكـــي خَنَـــاسٌ علـــى صَـــخْرٍ وحـــقَّ لَهَـــا

إِذْ رَابَهـــــا الـــــدَّهرُ إِنَّ الـــــدَّهرَ ضَـــــرَّارُ [2]

وتقول :

وَابكـــــي أَخـــــاَكِ ولا تَنْسَـــــي شَـــــمائلَهُ

وابكـــي أَخـــاكِ شـــجَاعَاً غَيْـــرَ خَـــوَّارِ

وابكـــــي أَخـــــاكِ لأَيتـــــامٍ وأَرمَلَـــــةٍ

وابكـــي أَخـــاكِ لِحـــقِ الضَّـــيفِ والجَـــارِ [1]

---

١ ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

٢ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٧ .

وتقول :

أَلاَ يَـــــا صَــــــخْرُ إنْ أَبكيـــــتَ عَينـــــي

لَقَـــــدْ أَضْـــــحكتني دَهْـــــراً طَـــــوَيلا

بَكَيتُـــــك فـــــي نِســـــاءٍ مُعْـــــولاتٍ

وَكُنـــــتُ أَحـــــقَّ مَـــــنْ أَبـــــدَي العَـــويلا

دَفَعْـــــتُ بِـــــكَ الجَليـــــلَ وأَنـــــتَ حَـــــيٌّ

فَمَـــــنْ ذا يَـــــدفعُ الخَطـــــبَ الجَلـــــيلا

إِذا قَـــــبُحَ البُكَـــــاءُ علـــــى قَتيـــــلٍ

رَأَيـــــتُ بُكـــــاءَكَ الحســـــنَ الجَمـــــيلا[2]

غير أنَّ مما يثير الانتباه أنَّ البكاء ظاهرة جلية بين الرجال أيضاً، كما هو في أبيات دريد بن الصمة السابقة، وكما قال أحدهم في رثاء صديقين له:[3]

أقـــيم علـــى قبريكمـــا لســـت بارحـــا

طـــوال الليـــالي أو يجيـــب صـــداكما

---

1 نفسه، ص، ٧٥.

2 نفسه، ص ١١٩.

3 زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤٠٢/٢.

أصـــــب علـــــى قبريكمـــــا مـــــن مدامـــــة

فـــــإن لـــــم تـــــذوقاها أبـــــل ثراكمـــــا

وأبكيكمـــــا حتـــــى الممـــــات ومـــــا الـــــذي

يـــــرد علـــــى ذي عولـــــة أن بكاكمـــــا

ويقول عمرو بن معدي كرب :[1]

كَـــــم مـــــن أَخٍ لـــــي صَالـــــحٍ بَوَّأتُـــــهُ بِيَـــــدَيَّ لَحْـــــدا [2]

مـــــا إنْ جَـــــزِعتُ ولا هَلِعـــــتُ ولا يَـــــرُدُّ بكـــــايَ زنـــــدا [3]

أَلبَســـــتُهُ أَثـــــوابَهُ وخُلِـــــقتُ يـــــومَ خُلِـــــقتُ جَلْـــــدَا[4]

أُغنـــــي غنَـــــاءَ الـــــذاهبينَ أعـــــدُّ للأَعـــــداءِ عَـــــدَّا

ذَهَـــــبَ الـــــذين أُحـــــبُّهُم وبَقيـــــتُ مِثـــــلَ السّـــــيفِ فَـــــرْدا

ويقول امرؤ القيس : [5]

---

١ نفسه، ٢/١٣١ . ١٣٤.

٢ بوأته : أنزلته القبر .

٣ الهلع : الجزع مع قلة الصبر ، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .

٤ أي كفنته ودفنته، وتجلدت بعده .

٥ امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص ٢٠٠.

أَلا يَـــــا عَـــــيْنُ بَكِّـــــي لِــــــي شَـــــنينَا

وَبَكِّـــــــي لِــــــي المُلـــــــوكَ الغَابرينـــــــا

مُلوكـــــاً مِــــنْ بَنــــي حُجْــــرِ بـــــنِ عمـــــرٍو

يُسَـــــــــاقونَ العَشـــــــــيَّة يُقْتَلـــــــــونا

فَلـــــو فــــــي يَــــــومِ مَعْركَــــــةٍ أُصـــــيبوا

وَلكــــــنْ فــــــي دِيــــــار بَنــــــي مَرِينـــــا

فَلَــــــمْ تُغْسَــــــلْ جَمــــــاجُمُهم بِغِســــــلٍ

ولكـــــــنْ بالـــــــــدِّمَاءِ مُرَمَّلِينـــــــــا

تَظَــــــلُّ الطَّيــــــرُ عَاكِفَــــــةً عَلــــــيهِم

وَتنْتَــــــزِعُ الحَوَاجِـــــــبَ والعُيـــــــونَا

يقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك :

لَقَـــدْ لاَمَنـــــي عِنـــــدَ القبـــــورِ عَلَـــــى البُكَـــــا

رَفيقِـــــــي لِتَـــــــذرافِ الـــــــدّموعِ السَـــــــوَافِكِ

فَقَـــــالَ أَتَبكـــــــي كُـــــــلَّ قَبْـــــــرٍ رَأَيتَــــــهُ

لِقَبـــــــرٍ ثَـــــــوَى بـــــــين اللّـــــوى فالـــــــدكَادكِ

فَقُلــــــتُ لَـــــهُ إِنَّ الشَــــجَا يَبعـــــثُ الشَـــجَا

فَـــــدَعْني فَهـــــذا كُلُّـــــهُ قَبْـــــرُ مَـــــالكِ[1]

ففي هذه الأبيات تجربة إنسانية عميقة يتحدث فيها الشاعر عن المثير الذي يبعث فيه الحزن والأسى، وتتجسد في النص مكونات إنسانية، وهي الصديق اللوام الذي يعذل صاحبه من كثرة البكاء، وهناك مكونات مادية متمثلة في القبر وهو المثير للأحزان، فإذا كان المكان، أعني قبر مالك مثيراً للشاعر فلقد أضحى كل قبر مثيراً للأحزان، لتماثل الصفتين، ليدلل على تجربة إنسانية واحدة، مفادها أنَّ الشجا يبعث الشجا أو يبعث البكا . ومن الجدير بالإشارة أنَّ القيمة الصوتية قد تولدت من عدة أصوات تكررت في هذه الأبيات وهي القاف والكاف، وهما من الأصوات الحلقية الشديدة، مما يساعدان في التعبير عن حالة الحزن والحرقة في هذا السياق بخاصة .

وقد تميز شعر الرثاء بالعناية بخصائص المرثي، وقد تركزت عناية الشعراء بوصف الشجاعة والكرم والحزم والعزم، قال المهلهل بن ربيعة :

نَعَـــــى النعـــــاةُ كُليبـــــاً فَقُلـــــتُ لَهضـــــم

مَالَـــــتْ بِنَـــــا الأَرضُ أَو زَالـــــتْ رَواســـــيها

---

[1] زيد ين علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٢ /٣٧٤ . وأخذت برواية « إن الشجا يبعث الشجا».

الحَـــــزمُ والعُـــــزمُ كانــــا مـــــن صَـــــنيعتِهِ

مـــا كـــلُ آلائـــهِ يـــا قـــومُ أُحصيـــها

القَائــــــد الخَيــــل تَـــردي فـــي أَعنتِهِـــا

زهـــواً إذا الخَيـــلُ لَجّـــتْ فـــي تَعَاديهـــا [1]

وتقول الخنساء :في قصيدتها التي مطلعها : [2]

بَكَـــــتْ عَينــــي وَعَاوَدَهَـــــا قَـــــذَاهَا

بِعُــــوّارٍ فَمَـــــا تَقـــــضي كَرَاهـــــا [3]

لَـــهُ كَـــفٌّ يُشَـــدُّ بِهـــا وَكَـــفٌّ

تَحلَّـــــبُ مضـــا يَجـــفٌ ثَـــرَى نَـــدَاها

تَـــرَى الشُّـــمّ الجَحَـــاجِحَ مـــن سُـــلَيمٍ

يَبُـــلٌ نَـــدَى مَـــدامِعها لِحاهـــا [4]

---

١ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٦٣/٦.

٢ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ١٣٩ . ١٤٠.

٣ العوار : القذى .

٤ الجحاجح : جمع جحجاح : السيد .

علـــــى رَجُـــــلٍ كَـــــريم الخِـــــيمِ أَضـــــحَى

بِـــــبَطْنِ حَفَيـــــرةٍ صَـــــخِبٍ صَـــــدَاها [1]

لَيَبـــــكِ الخَيْـــــرَ صَـــــخْراً مـــــن مَعَـــــدٍّ

ذوو أَحلامِهـــــــــــا وذوو نُهَاهــــــــــــا [2]

وَخَيـــــلٍ قـــــد لَفَقْـــــتَ بِجَـــــوْلِ خَيْـــــلٍ

فَـــــدَارتْ بَـــــينَ كَبشَـــــيهَا رَحَاهـــــا [3]

فَمَـــــن لِلضـــــيفِ إِنْ هَبّـــــتْ شـــــمالٌ

مُزَعزِعَـــــــــةٌ تُجاوِبهـــــــا صَـــــــباها [4]

وتقول :[5]

وَإِنَّ صَـــــــــخْراً لَوَالينـــــــــا وَسَـــــــــيدُنَا

وَإِنَّ صَـــــــخْراً إِذا نَشـــــــتُوا لَنَحَّـــــــارُ

---

1 الخيم : الطبع والسجية .

2 الأحلام والنهى : العقول .

3 جول الخيل : جولاتها، الكبش : الرئيس .

4 المزعزعة : التي تزعزع الشجر .

5 الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٨ . ٤٩.

وَإِنَّ صَـــــخْراً لَتَــــأْتَمُّ الهُــــداةُ بِــــهِ

كَأَنَــــهُ عَلَـــمٌ فـــي رَأْسِــــهِ نَـــارُ

جَلْـــــدٌ جَمَيـــــلُ المُحيّـــــا كَامِـــــلٌ وَرِعٌ

وَلِلحـــــروبِ غَــــداةَ الــــرَّوْعِ مِسْــــعَارُ [1]

حَمَّــــــالُ أَلويَـــــةٍ هَبَّـــــاطُ أَوديـــــةٍ

شَـــــهَّادُ أَنديـــــةٍ للجَـــــيشِ جَـــــرَّارُ

نَحَّـــــارُ راغيـــــةٍ مِلجِـــــاءُ طَاغيـــــةٍ

فَكَّـــــاكُ عَانيـــــةٍ للعَظـــــمِ جَبَّـــــارُ

ويقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبد الله في قصيدته الرائعة : [2]

غَـــــدَاةَ دَعَـــــاني والـــــرِّماحُ يِنُشـــــنَهُ

كَوَقْـــعِ الصَّياصـــي فـــي النَّســـيجِ الممـــدَّدِ [3]

---

١ مسعار الحرب : موقدها .

٢ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، و٢/٣٨٠ . ٣٨١ . ولمزيد من التفصيل عن خصائص المرثي، من حيث الكرم والشجاعة انظر : مرثية كعب بن سعد الغنوي، الأصمعيات، ص ٩٥ وما بعدها، وأعشى باهلة، الأصمعيات، ص ٨٩ وما بعدها.

٣ ينشنه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

وكَنـــــتُ كَـــــذَاتِ البَـــوِّ رِيعَـــتْ فأَقبَلَـــتْ

الـــى جِـــذَمٍ مِـــن مَســـكِ سَـــقْبٍ مُـــجَلَّدِ [1]

فَطَاعنـــــتُ عَنـــهُ الخَيـــلَ حَتَّـــى تَبـــدَّدتْ

وحتـــى عَلانـــي حَالـــكُ اللَّـــونِ أَســـوَدُ

طِعَـــانَ امـــرئٍ آسَـــى أخَـــاهُ بِنفسِـــهِ

وأَعلَـــمُ أَنَّ المَـــرءَ غَيـــرُ مُخَلَّـــدِ [2]

ويقول :

تَنَـــادوا فَقَـــالُوا أَردَتِ الخَيْـــلُ فَارِسَـــاً

فَقُلـــتُ أَعبـــدُ اللهِ ذلكُـــمُ الـــرَّدي [3]

فَـــإِنْ يَـــكُ عَبـــدُ اللهِ خَلَّـــى مَكَانَـــهُ

فَمَـــا كَـــانَ وَقَّافَـــاً ولا طَائِـــشَ اليَّـــدِ [4]

---

[1] البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبنا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد، السقب : ولد الناقة، المجلد : المسلوخ .

[2] الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٠٩ .

[3] الردي : الهالك .

[4] خلى مكانه : مضى لسبيله، الوقاف : الجبان المحجم عن القتال، الطائش : الذي إذا رمى لم يقصد .

وَلاَ بَرِمَــــــــــاً إِذا الرِّيـــــــــاحُ تَنَاوَحَـــــــــتِ

بِرَطْــــــبِ العِضَــــــاه والهَشِيـــــمِ المُعَضَّـــــــدِ [1]

كَمـــــــيشُ الإِزارِ خَــــــارِجٌ نِصــــــفُ سِــــــاقِهِ

بَعيــــــدٌ عـــــن الآفـــــاتِ طَــــــلاَّعُ أَنجُـــــدِ [2]

قَليـــــــلُ التَشَـــــكِّي للمُصـــــيباتِ حَـــــافِظٌ

مِــــن اليَـــومِ أَعقـــابَ الأَحاديـــثِ فـــي غَـــدِ

تَـــراهُ خَمِـــيصَ الـــبَطنِ والـــزَّادُ حَاضـــرٌ

عَتِيـــدٌ وَيَغْـــدو فـــي القَمـــيصِ المُقَـــدَّدِ

صَـــبَا مـــا صَـــبَا حَتَّـــى عَـــلا الشَـــيْبُ رَأْسَـــهُ

فَلَمَّـــا عَـــلاهُ قَـــالَ لِلباطِـــلِ ابْعَـــدِ

وَطَيَّـــبَ نَفسِـــي أَنَّنـــي لـــم أَقُـــلْ لَـــهُ

كَـــذِبْتَ ولـــمْ أبخـــلْ بمـــا مَلَكَـــتْ يَـــدِي

---

1 تناوحت : أراد تقابلت، العضاه : كل شجر له شوك، الواحدة عضاهه، المعضد : المقطع .

2 الكميش : الماضي العزوم، السريع في اموره، الأنجد : جمع نجد، ما ارتفع وغلظ من الأرض او الطريق او الجبل .

وَهَـــــوَّن وَجْـــــدِي إنمــــا هـــــو فَــــارِطٌ

أَمَـــــامي وأَنَّـــــي هامـــــةُ اليـــــوم أو غــــدِ

وكان أعشى باهلة قد رثى أخاه لأمه المنتشر بن وهب، وبعد أن فرغ من وصف شجاعته وكرمه، انتقل إلى أثر وقع موته عليه، يقول أعشى باهلة : [١]

عِشـــــنَا بِـــــذلكَ دَهْـــــراً ثُــــمَّ فَارَقَنَــــا

كَــــذلكَ الــــرُّمْحُ ذو النَصـــــلينِ يَنكَسِـــــرُ [٢]

فَـــــإنْ جَزَعْنَـــــا فقـــــد هَـــــدَّتْ مُصـــــيبتُنَا

وإنْ صَــــبَرنَا فإنــــا مَعْشَــــرٌ صُــــبُرُ

وإذا كان الشعراء قد رثوا إخوانهم وأصدقاءهم، فإن رثاء النفس يعد واحداً من الموضوعات الجديرة بالتأمل، فلقد رثا الممزق العبدي نفسه بأبيات، يذم فيها الدنيا ويأسف على حياته ونفسه، وما الذي يفعله فيه أهله وإخوانه في تغسيله وتكفينه، ومن ثم دفنه :

هَــــلْ لِلفَتَــــى مــــن بَنَــــاتِ الــــدَّهرِ مــــن وَاقِ

أَمْ هــــلْ لــــهُ مــــن حِمــــامِ المــــوتِ مــــن رَاقِ [٣]

---

١ الأصمعي، الأصمعيات، ص ٩١.

٢ النصل : السنان .

٣ بنات الدهر :أحداثه ومصائبه، الحمام : قضاء الموت .

قَــــد رَجَّلُـــوني ومـــا رُجِّلـــتُ مـــن شَـــعَثٍ

وأَلبَسُـــــوني ثِيـــــاباً غيــــرَ أَخـــــلاقِ [1]

وَرَفعـــــوني وقـــــالوا أَيُّمـــــا رَجُـــــلٍ

وأدْرجُـــــوني كـــــأني طَـــــيٌّ مِـــــخراقِ [2]

وأَرســـــلوا فِتيـــــةً مـــــن خَيـــــرهم حَسَـــــباً

ليُســـــندوا فـــــي ضَـــــريحِ التُـــــربِ أَطَبـــــاقي [3]

هَـــــوِّنْ عليـــــكَ ولا تَوْلَـــــعْ بإشـــــفاقِ

فإنمـــــا مالُنـــــا للـــــوارثِ البـــــاقي [4]

كـــأنني قـــد رَمـــاني الـــدَّهرُ عـــن عُـــرُضٍ

بنافـــــذاتٍ بـــــلا ريـــــشٍ وأفـــــواقِ [5]

وممن رثا نفسه عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وقال هذه القصيدة بعد أسره وبعد ما عرف أنَّ القوم سيقتلونه لا محالة، وفيها ينعى نفسه، وينهى صاحبيه عن لومه لأنَّ اللوم لا ينفع، ثم يبلغ أصحابه وخلانه أن لا لقاء بعد اليوم، ثم يلوم قومه الذين لم يهبوا

---

١ الترجيل : تسريح الشعر وتنظيفه، الشعث : تفرق الشعر وانتفاشه، الأخلاق : الممزقة.

٢ عني بطي مخراق : العمامة التي يلهو بها الصبيان ثم يضرب بها بعضهم بعضا .

٣ الأطباق : المفاصل .

٤ ولع بالشيء : لزمه، الاشفاق : الخوف .

٥ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٠٠. العرض : الناحية والجنب، النافذات : السهام، الأفواق : جمع فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم .

لنجدته لأنه وقف مقاتلاً، ولو شاء لهرب، ثم أخذ يفخر بنفسه من حيث الشجاعة والكرم وقدرته وبراعته في القتال وفنونه، يقول : [1]

أَلاَ لا تَلُومَـــــاني كَفَـــــى اللَّـــــومَ مَـــــا بِيَـــــا

وَمَـــــا لَكُمـــــا فـــــي اللَّـــــومِ خَيـــــرٌ وَلا لِيَـــــا

أَلَـــــمْ تَعلَمَـــــا أَنَّ المَلامَـــــةَ نَفْعُهَـــــا

قَليـــــلٌ وَمَـــــا لَـــــومِي أَخـــــي مِـــــنْ شَـــــمَاليا [2]

فَيَـــــا رَاكبـــــاً إمِّـــــا عَرَضْـــــتَ فَـــــبَلِّغَنْ

نَـــــدَامَاي مِـــــنْ نَجْـــــرَانَ أَنْ لا تَلاقيـــــا

أَبـــــا كَـــــرِبٍ والأَيهَمَـــــينِ كِليهِمـــــا

وَقَيســـــاً بـــــأَعلى حَضْـــــرَمَوتَ اليَمَانيـــــا

جَـــــزَى اللهُ قَـــــومِي بـــــالكُلابِ مَلامَـــــةً

صَـــــريحَهُمُ والآخـــــرينَ المَـــــواليا [3]

---

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٥٥ . ١٥٨.

٢ شمال : واحد الشمائل .

٣ الكلاب : أحد أيام العرب، وفيه أسر الشاعر .

وَلَـــوْ شِـــئتُ نَجَّتنـــي مـــن الخَيـــلِ نَهْـــدَةٌ

تَـــرَى خَلْفَهـــا الحُـــوَّ الجِيـــادَ تَواليـــا [1]

ولكننـــــــي أَحمـــــي ذِمَـــــارَ أَبـــــيكُمُ

وَكـــانَ الرِمـــاحُ يَخـــتطِفنَ المُحَامِيـــا [2]

أَقـــولُ وقَـــدْ شَـــدُّوا لِسَـــاني بِنِسْـــعَةٍ

أَمَعْشَـــرَ تَـــيمٍ أَطلِقُـــوا عـــن لِسانيـــا [3]

أَمَعْشَـــرَ تَـــيمٍ قَـــد مَلَكـــتم فأَسْـــجِحُوا

فـــإنَّ أَخـــاكم لـــمْ يَكـــنْ مـــن بَـــوائيا [4]

فـــإنْ تَقتلُـــوني تَقتُلُـــوا بـــي سَـــيِّداً

وإنْ تُطلقـــــوني تَحرُبُـــــوني بماليـــا [5]

أَحَقـــاً عِبـــادَ اللهِ أَنْ لَســـتُ سَـــامِعاً

نَشـــيدَ الرُّعـــاءَ المُعـــزبينَ المَتَاليـــا [1]

---

١ النهدة : المرتفعة الخلق، الحوة : الخضرة .

٢ الذمار : ما بجب على الرجل حفظه من منعه جارا وطلبه ثأرا .

٣ النسعة : القطعة من النسع، وهو سير يضفر من جلد .

٤ اسجحوا : سهلوا ويسروا في أمري .

٥ حربه : إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء .

وَتَضــــــحَكُ مِنِّـــــي شَــــيخَةٌ عَبْشَــــميةٌ
كـــأنْ لـــم تَـــرَ قَبلـــي أَســـيراَ يَمانيـــا [2]

وَقَـــدْ عَلِمَـــتْ عِرسِـــي مُليكَـــةُ أَنَنـــي
أَنـــا اللَّيـــثُ مَعـــدُواً عَلـــيَّ وَعَاديـــا

وَقَـــدْ كُنـــتُ نَحَّـــارَ الجَـــزُورِ وَمُعمِـــل الــــ
ـــمِطيَّ وأَمضِـــي حِيـــثُ لا حَـــيَّ ماضيَـــا

وَأَنحَـــــرُ لِلشَــــرْبِ الكِـــــرامِ مَطيَّتـــــي
وأَصــــدَعُ بـــين القَينتـــينِ رِدائيـــا [3]

وَكُنـــتُ إذا مـــا الخَيـــلُ شَمَّصَـــها القَنَـــا
لَبيقـــاً بِتَصـــــريفِ القَنـــاةِ بَنانيـــا [4]

وَعاديـــــةٍ سَـــوْمَ الجَـــــرادِ وَزعتُهـــا
بِكَفّـــي وقـــد أَنحَـــوْا إلـــيَّ العَـــواليا [5]

---

١ الرعاء : جمع راع، المعزب : المنتحي بإبله، المتالي : الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض .

٢ عبشمية : نسبة إلى عبد شمس .

٣ الشرب : جمع شارب، المطية : البعير، أصدع : أشق، القينة : المغنية .

٤ شمصها : نفرها .

٥ وعادية: يريد وخيل عادية، سوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى، وزعتها: كففتها،انحوا اليّ: وجهواليّ.

كـــــأني لَـــــمْ أَركـــــبْ جَـــــواداً ولـــــم أقـــــلْ

لِخَيلـــــي كُـــــرّي نَفّسِـــــي عَـــــنْ رِجاليـــــا

ولـــــم أَســـــبَإِ الـــــزّقَّ الـــــرَّوِيَّ ولـــــم أَقـــــلْ

لأَيســـــارِ صِـــــدقٍ اعظِمُـــــوا ضَـــــوءَ ناريـــــا [1]

بقي أمر لا بد من الإشارة إليه ذلك أنَّ بعض القصائد الرثائية قد افتحها الشاعر بذكر المرأة، نسيباً، كما هوا لحال عند دريد بن الصمة والمرقش الأكبر، أو عتاباً، كما هوالحال عند كعب بن سعد الغنوي، فلقد افتتح دريد بن الصمة رثاءه لأخيه عبد الله بالنسيب، يقول : [2]

أَرَثَّ جَديـــــدُ الحبـــــلِ مـــــن أمِّ مَعبَـــــدِ

بِعاقبـــــةٍ وأخلفـــــتْ كـــــلَّ موعـــــدِ [3]

وبَانـــــتْ ولـــــمْ أحُمِـــــد اليـــــكَ جِوارَهـــــا

ولـــــم تُـــــرْجَ فينـــــا رِدةَ اليـــــومِ أو غـــــدِ[4]

ومهما يكن من أمر « أم معبد » سواء أكانت زوج الشاعر أم حبيبته فإنَّ ابتداء القصيدة فيها له دلالة ما، يذهب محققا كتاب الأصمعيات إلى القول بأنَّ دريد بن الصمة

---

١ السباء : اشتراء الخمر، الروي : أراد الممتليء، الأيسار : الذين يضربون القداح .

٢ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٠٦.

٣ أرث : أخلق .

٤ الردة : الرجوع .

قد بدأ مرثيته « بضرب من النسيب يلائم الرثاء، وهو خلف الحبيبة » ، أما المرقش الأكبر فلقد بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال والتغزل بحبيبته، ثم انتقل إلى رثاء ابن عمه، يقول: [1]

هَـــــلْ بالـــــديارِ أنْ تُجيـــــبَ صَمَـــــمْ

لـــــو كـــــانَ رَسْـــــمٌ ناطقـــــاً كَلَّـــــمْ

الـــــدارُ قَفْـــــرٌ والرسُـــــومُ كَمَـــــا

رَقَّـــــشَ فـــــى ظَهـــــرِ الأديـــــمِ قَلـــــمْ[2]

دِيـــــارُ أســـــمَاءَ التـــــي تَبَلَـــــتْ

قَلبِـــــي فَعَينـــــي مَاؤهـــــا يَســـــجُمْ [3]

أَضَـــــحَتْ خَـــــلاءً نَبتُهـــــا ثَئِـــــدٌ

نَـــــوَّرَ فيهـــــا زَهْـــــوُهُ فـــــاعتمّ [4]

بَـــــلْ هَـــــلْ شَـــــجتكَ الظُعـــــنُ بَـــــاكِرةً

كـــــأَنَّهنَّ النَخـــــلُ مـــــن مُلهَـــــمْ [1]

---

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٣٧ . ٢٣٨.

٢ رقش : زيَّن وحسَّن، الأديم : الجلد .

٣ تبلت قلبه : أصابته، يسجم : يقطر .

٤ الثأد : الندى، والثئد : الذي أصابه الندى، زهوه : لونه أحمر وأبيض وأصفر، اعتم : كثر .

النَّشْـــــــــرُ مِســــــــــكٌ والوُجُـــــــــوهُ دَنـــــــــا

نيـــــــــرٌ، وأَطــــــــــرافُ الأَكـــــــــف عَـــــــــنَمْ [2]

ويقول كعب بن سعد الغنوي في قصيدته التي يرثي فيها أخاه أبا المغوار، والتي نسبها الأصمعي خطأ إلى غريقة بن مسافع العبسي، في الأصمعية ٢٦ [3]، وهي القسم الأول من المرثية، أما القسم الثاني فهو الأصمعية ٢٥، ويبدأ كعب مرثيته:

تَقُـــــولُ سُـــــلُيمى مُـــــا لِجِســـــمِكَ شَـــــاحباً

كَأَنـــــكَ يَحـــــــميكَ الشَـــــــرابَ طَبيــــــبُ [4]

فَقلــــتُ ولــــم أَعْـــــيَ الجَـــــوابَ ولـــــم أُلِــــحْ

ولِلـــــدهرِ فــــــي صُـــــمِّ السِّـــــلام نَصـــــيبُ [5]

تَتَـــــــابُع أَحـــــــــدَاثٍ تَخَـــــــرَّمْنَ إخـــــــوتي

وَشـــــــيبَّن رأَســــــي والخُطـــــــوبُ تُشـــــــيبُ [6]

---

١ الشجا : الحزن، الظعن : النساء بهوادجهن، ملهم : أرض باليمامة كثيرة النخل .

٢ النشر : الريح، العنم : شجر أحمر .

٣ أنظر ما كتبه محققا الأصمعيات عن مرثية كعب بن سعد الغنوي، هامش الأصمعية ٢٦، ص ٩٣ وما بعدها.

٤ شاحبا : متغير لعارض من مرض أو سفر .

٥ أعي : يقال عييت بالأمر ،لم الح : لم احاذر، السلام : بكسر السين : الحجارة الصلبة، والصم : الصلاب الشداد .

٦ تخرمن : اقتطعن واستأصلن .

أَتَـــــى دُونَ حُلـــــوِ العَــــيشِ حتـــــى أَمَـــــرَّهُ

نُكـــــوبٌ علـــــــى آثـــــارهنَّ نُكـــــوبُ [1]

لَعَمـــــري لَـــــئنْ كَانــــتْ أَصـــــابتْ مُصــــيبةٌ

أَخـــــي، والمَنايـــــا للرَّجـــــال شـــــعُوبُ [2]

أَخـــــي كَـــــانَ يَكفينـــــي وكـــــان يُعيننـــــي

علـــــى نائبـــــاتِ الـــــدَّهرِ حِـــــينَ تَنـــــوبُ

ويرى ابن رشيق القيرواني أنه « ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء، لأنَّ الأخذ في الرثاء يجب أنْ يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة»[3].

---

[1] النكوب : جمع نكب، والنكب والنكبة بمعنى .

[2] شعوب : التفريق .

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ٢/١٢١.

# الفصل السابع

# الصورة

## ( ١ )

تتميز المعطيات الحسية بوجودها المستقل عن الوعي، وتتسم بخصائصها الذاتية القارة فيها، وإنَّ الإنسان في أثناء تفاعله معها ليس قادراً، بمجرد تأملها، على إحداث تغير في طبيعتها وخصائصها، ولكن تفاعلاً جدلياً يحصل بين الإنسان والمعطى الحسي، يقود إلى تشكيل نظرة الإنسان للمعطى، ويغير من صورته في الذهن، ولذلك فإنَّ كيفية النظر إلى المعطيات الحسية تتفاوت من إنسان إلى آخر، بحسب الزاوية التي يطل منها على الأشياء، فضلاً عن حالته النفسية التي تنعكس على الأشياء فتلون الوجود، وتضفي عليها خصائص لم تكن موجودة أصلاً في طبيعتها الحسية، كما أنَّ الإنسان نفسه تتغير نظرته للشيء وتأمله مرتين، بحيث يصدق أنْ نقول : إنك لا تنظر إلى الشيء مرتين، لأنَّ صورته تختلف تبعا لجهة رؤيته، وتبعا لرؤيتك وموقفك النفسي .

وإنَّ مخيلة الإنسان قادرة على اختزان الصور الحسية، وقادرة على استعادتها، والإضافة إليها، أو الحذف منها، وإذا كان الحس « لا يدرك الصورة إلا وهي في طينتها» أو انَّ الحاسة « لا تدرك محسوساتها إلا في الهيولى » [١] فإنَّ المتخيلة قادرة على استعادة الصور الحسية مع غيبة طينتها واختفاء هيولاها .

وتتميز المخيلة بقدرتها على تطوير الصور الحسية وتنميتها وتكوينها، وأكثر من هذا، تتمكن من خلق صور لم تكن موجودة أصلاً، وإنْ اعتمدت على مقومات حسية كان قد اختزنها العالم الداخلي للإنسان، ولذلك فإنَّ وظيفة المتخيلة لا تعني استذكاراً لصور المحسوسات واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى « وظيفة ابتكارية متميزة، بمعنى أنَّ

---

١ الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١ .

هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل »[١] .

إنَّ الصورة المتولدة التي تخلقها مخيلة الإنسان لا تعني نقلاً حرفياً لمظاهر الصور الحسية الخارجية، أو الجمع بينها، أو محاولة تركيب هذا الجزء بجوار الجزء الآخر، أو أنَّ تخلع جزءاً من معطى حسي وتضعه بجوار معطى آخر، إنها أكثر تشابكا وتعقيدا، لأنَّ الصورة المتولدة خلق جديد لتفاعلات الخبرة الإنسانية والتجربة الشعورية، بحيث يمكن معها القول : إنَّ الصور المتولدة تتميز بتفردها وخصوصيتها لدى الإنسان الفرد . أما في حالة التعبير عنها أدبياً فإنَّ تخيل المتلقي للصورة الحسية لا يمكن أن يتماثل فضلا عن عدم مطابقته مع الصورة الحسية التي ولّدها ذهن الأديب، ويرجع هذا إلى التفاوت في المعطيات الحسية المختزنة، وخصوصية الخبرة والتجربة الشعورية الفردية، وإنك لن تجد صورتين متطابقتين سواء بين المبدع والمتلقي أو بين المتلقين أنفسهم، والسر في هذا يرجع لأنَّ عملية الإبداع وكذا عملية التلقي ليستا عمليتين آليتين تحكمها آليات التفكير الميكانيكي المحض، وإنما تعودان إلى تباين الصور المختزنة في الذهن، وكيفية رؤيتها أصلاً في الواقع، ومدى انعكاسها على الذهن، ومن ثم ترجع إلى اختلاف التجارب النفسية والشعورية، وهي تجارب مختلفة، ولا أدل على ذلك من كلمة «مدينة » التي بمجرد ذكرها تتولّد صورة ما في ذهن المتلقي، هي نتاج تفاعل خلاق مختزن، استدعته هذه اللفظة، وتتفاوت الصورة لدى المتلقين، فحين يقول بدر شاكر السياب :

مدينتنا تؤرقُ ليلَها نارٌ بلا لهب[٢]

فإنَّ الصورة المتخيلة بضمير جمع المتكلمين « مدينتنا » في ذهن السياب محددة في مدينة ما، واقعية أو متخيلة، وإنَّ المتلقي حين يقرأ هذا السطر الشعري يتبادر إلى ذهنه

---

١ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٠.

٢ بدر شاكر السياب، ديوان السياب، ٤٨٦/١.

مدينة ما واقعية أو متخيلة، تختلف قطعاً عن صورة المدينة في ذهن السياب، وتختلف عن المدن المتخيلة في أذهان المتلقين الآخرين .

وما دامت الصورة الأدبية تستمد قسماً من عناصرها ومكوناتها من المعطيات الحسية، فإنها لا تنفصل كثيراً عن جذرها اللغوي «التصوير » ، غير أنَّ « التصوير » ليس العنصر الوحيد الحاسم في تكوينها وتحديد طبيعتها، لأنَّها لا تنفصل أيضاً عن مكونات ذهنية [١] تكتنفها وتحتويها، ولا يعني هذا أنَّ تجاور التصوير والتعبير الذهني يعني تكامل مكونات الصورة، أو يعني تحديداً لماهيتها وطبيعتها، فإنَّ الصورة أكثر تعقيدا من هذين البعدين، وأشمل من أن تتخلق من تجاورهما . لأنَّ الصورة ليست كياناً منتزعاً خارج التشكيل اللغوي للنص الأدبي، وإنما هي منبثة في ثناياه وذائبة في مكوناته، تماماً، كما أنَّ الإيقاع في الشعر لا يتأتى وجوده دون تتابع مقاطعه التي تتراكب بكيفية معينة من تضام الوحدات الصوتية للغة، فلا وجود لإيقاع في اللغة والشعر دون الوحدات الصوتية كذلك لا يمكن أن يتأتى للصورة أن توجد دون التشكيل اللغوي الذي يتم تجادلهما من خلاله في عملية خلق واحدة، وتلتقي الصورة مع الإدراك، فكل منهما يتعامل مع الأشياء بكيفية معينة، فالكلمات في الصورة الأدبية تشير إلى الأشياء، ولكنها في الإدراك تدل على الأشياء، غير أنهما الصورة والإدراك يعيدان صياغة العلاقات المكونة لطبيعتها بطريقة وكيفية جديدة، ولذلك تزود الصورة المتلقي بالوعي والمعرفة كما أنَّ الإدراك يزود هو الآخر المتلقي بوعي ومعرفة، ولكن الكيفية التي يتم بها تشكيل مكونات كل منهما مختلفة، وأنَّ توصيل المعرفة للمتلقي يتم من خلالهما بطرائق متباينة ولعل ت. س . إليوت مسّ هذا حين عقد مقارنة بين الشعر والفكر، وأكد « أنَّ مجال الشعر هو أولاً مجال التعبير عن المشاعر الوجدانية والانفعال، وان المشاعر الوجدانية والانفعالات تقوم

---

[١] ولا يمثل التأكيد على المكونات الحسية قصوراً في الصورة الشعرية فإنَّ الصورة حتى في حالتها الذهنية تظل محتفظة ببعض العناصر الحسية، ينظر:

*Lewis , C. Day ; The Poetic Image , p ١٨*

على التخصيص، بينما يقوم الفكر على التعميم، والتفكير بلغة أجنبية أيسر بكثير من ممارسة الوجدان بها، ولذلك كان الشعر اكثر معاندة في محليته»[١] .

وليست الصورة مزجاً لمعطيات حسية خارجية تتجاور مع تهويمات الشعور والانفعال، لأنَّ الفن بعامة، والأدب بخاصة، على الرغم من أنهما يتفاعلان مع الخارج متمثلاً في الوجود، فإنَّهما في الوقت ذاته يتفاعلان على نحو أرحب مع الداخل متمثلا في الذات المدركة، وأحسب أنَّ العلاقة بين هذين العنصرين الداخل والخارج بالغة التعقيد ويبدو أنَّ الخارج يمثل ثابتاً لا تتغير طبيعته بتغير الرؤية إليه، ولكن ما يحصل في الداخل من تغيرات هو الذي يقود إلى رؤية الخارج بطريقة ما، ولذلك، فإنَّ الصورة «تتأمل بنوع من المباطنة، لأنَّها ذات كيان نفسي يتفتح صوب الوجود »[٢].

## ( ٢ )

ولست في سياق التفصيل في أثناء التطبيق للصورة التشبيهية والاستعارية، وإن كان لا بد من التعرض لهما، فالصورة التشبيهية بطبيعتها تنطوي على عقد مقارنة بين أشياء وعلاقات تنتمي جلها إلى العالم الظاهري[٣]، ويجمع بين هذه الأشياء والعلاقات أشكال متعددة من المماثلة والمشابهة، وتهدف الصورة التشبيبهية إلى تمكين المتلقي من الدلالة، كما أنَّها تشتمل على مؤثرات جمالية ووجدانية في الوقت ذاته، ففي الآية القرآنية

---

١ ت . س . إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٧.

٢ عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٢٦١.

٣ *The semantic Of Leven ,Samuel ; Metaphor ,p١٣٥'*

الكريمة « مَثَلُ الذينَ كَفَرُوا بِرِبِّهِم أَعمَالُهُم كَرَمادٍ اشتَدَّت بِهِ الرّيحُ في يَومٍ عَاصِف»[1] يشبه الله سبحانه وتعالى أعمال الكافرين بالرماد الذي اشتدت به الريح في يوم عاصف، والملاحظ أنَّ أعمال الكافرين لا تقع عليها الحاسة الإنسانية وقد شبهه الله جل قدرته بالرماد، وهو ما تقع عليه الحاسة البصرية بخاصة، لتجتمع في الصورة كما يقول أبو الحسن الرماني حالة « الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات، وفي ذلك الحسرة العظيمة والموعظة البليغة »[2] .

إنَّ الصورة التشبيهية تشتمل على هذا الضياع الذي حدده التشبيه بهذه الصورة البصرية التي تتضمن بعداً سمعياً، فاشتداد الريح وعصفها ينطوي على أبعاد صوتية سمعية، كما أنَّ الرماد وانتثاره وعصف الريح به يمثل في الوقت ذاته صورة بصرية، على انَّ هذا لا ينفصل عن التأثير الوجداني بالمتلقي، من حيث المماثلة بين أعمال الكافرين ولون الرماد وتفاهته وعدم الإنتفاع به، بل وتناثره في الهواء العاصف، فالصورة مؤثرة بطريقة تركيبها وبطاقتها التعبيرية والموسيقية .

إنَّ الصورة التشبيهية تعبر عن التشابه والتماثل بين عناصر أو حالات أو مواقف أو نحوها، وهي تعني أنَّ« أ » مثل « ب »، وهي تختلف عن الصورة الضمنية في الاستعارة التي تعني اعتبار شيئين شيئاً واحداً، أي أنَّ « أ » هي « ب »[3] .

وتمثل الاستعارة عنصراً جوهرياً في الأدب بعامة والشعر بخاصة، فمتى خلا الشعر منها لم يعد شعراً، لأنَّ الإستعارة تمثل العنصر الثابت في الشعر ويخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير والتطور والتبدل، بل انَّ الحكم على الشاعر أحياناً يتم

---

١ سورة ابراهيم، آية :١٨ .

٢ علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦.

٣ *Leven ,Samuel ; The Semantic Of metaphor , p ١٨*

من خلال استعراض استعاراته من حيث قوتها وجدتها وابتكارها، لدرجة أنَّ آرسطو عدها دليلاً على العبقرية [1].

ويمثل « النقل » المحور المركزي الذي تعتمد عليه الاستعارة لدى العديد من نقادنا في التراث النقدي والبلاغي، فالاستعارة لدى الرماني مثلاً« تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة» [2]، وهي لدى علي بن عبد العزيز الجرجاني « ما اكتفي فيها بالاسم المستعار للمستعار على الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخرى» [3] .

وتتضح صورة النقل في الآية القرآنية الكريمة « وَاشتَعَل الرَّأْسُ شَيبًا » [4]، لأنَّ الاشتعال لم يستخدم في أصل وضعه في اللغة للشيب، ولكن المعنى نقل إلى الشيب، لأنَّ هناك تماثلاً وشبهاً بين النار السارية في الحطب والشيب المنتشر في الرأس، إذن فهناك تحول من ناحية إلى أخرى، سواء في حالة الإحراق أو في حالة تغير لون الشعر .

وإذا كانت الاستعارة تقوم لدى الرماني وعلي بن عبد العزيز الجرجاني على فكرة « النقل » فإنَّها تقوم لدى عبد القاهر الجرجاني على فكرة « الإدعاء » و «الإثبات » [5]، كما أنَّها تتأسس لديه في ضوء «الإسناد» ففي الآية الكريمة « واشتعل الرأس شيبا » يتم « الإسناد » عن « طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أنَّ ذلك الاسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول انما كان من أجل هذا الثاني ولما بينه وبينه من الاتصال

---

١ Lewis , C. Day ; The poetic Image p ١٨ .

٢ علي بن عيسى الرماني ،النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٥ .

٣ علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١.

٤ سورة مريم، آية : ٤ .

٥ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٩٦ .

والملابسة » [١]، واخذ عبد القاهر الجرجاني يقارن بين تركيب الآية القرآنية وتركيبين آخرين هما : « واشتعل شيب الرأس» و« اشتعل الشيب في الرأس » مؤكداً أنَّ التركيب القرآني يتفوق على التركيبين الآخرين، والسبب في ذلك لأنَّ الفعل « اشتعل إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل، ولم بانَ بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة فإنَّ السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول وانه قد شاع فيه، واخذ من نواحيه، وأنه قد استغرقه، وعم جملته، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به » [٢] .

وعلى الرغم من هذا فإنَّ الاستعارة هنا تحافظ على طرفيها مستقلين، والحق أنَّ طرفي الاستعارة « يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إنَّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي » [٣] .

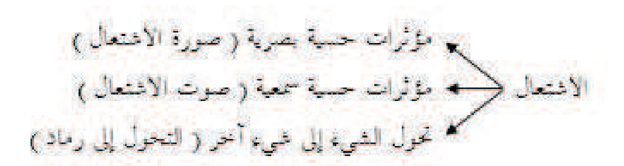
ولو أعدنا التأمل بالآية الكريمة لألفينا أنَّ الاشتعال يدل على الانتشار السريع وينطوي على إضاءة باللون ويتضمن بذاته الإحراق، ومن ثم تحويل الشيء إلى شيء آخر وهذا كله يتصل بمؤثرات حسية بصرية وسمعية، إضافة إلى التأثير بالوجدان، وأنَّ الشيب يشترك مع الاشتعال في انتشاره السريع وفي مؤثرات حسية وبصرية، وتحويل الشيء إلى شيء آخر، فإذا كان الإحراق يحول الشيء المحروق إلى رماد، فإنَّ الشيب يحول شعر الإنسان من أسود إلى أبيض، تحول هناك في اللون وتحول هنا في اللون مع الأخذ بنظر الاعتبار الدلالات التي ترافق التحولين:

---

١ نفسه، ص ٧٥ . ٧٦ .

٢ نفسه، ص ٧٦، وقارن ذلك في ص ٢٧٦ و٢٩٠.

٣ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٤٧.







إنَّ « الشيب » و « الاشتعال » يتفاعلان إلى درجة يخلع فيها الاشتعال بعض صفاته على الشيب، وإنَّ الشيب يخلع هو الآخر بعض صفاته على الاشتعال، وإنَّ الدلالة العميقة التي تكتنف بعدي الاشتعال والشيب واحدة، ويحتويها البعد النفسي الذي يكمن خلف الصورة، وتنقله طبيعة التركيب اللغوي إلى مخيلة المتلقي والتأثير فيه، ويسهم في تجلية هذه الدلالة سياق الآية الكريمة : « قَالَ رَبّ إنّي وَهَنَ العظمُ مِنّي وَاشتَعَل الرَّأْسُ شَيبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعائِكَ رَبّ شَقَيا » [١] .

ونحاول تأمل الأبيات الشعرية الآتية :

أَبَـــــــى اللهُ أَنْ تبقَـــــــى لِحَـــــــيّ بَشَاشَـــــــة

فَصَـــــــبْراً علـــــــى ماشَـــــــاءَهُ اللهُ صَـــــــبرَا

رَأيـــتُ غَــزَالاً يرتــَعي وَسْــطَ رَوضَـــةٍ

---

١ سورة مريم، آية : ٤.

فَقلـــــتُ أَرى لَيلـــــى تَـــــراءتْ لَنَــــا ظُهْـــــرَا [1]

فيَــا ظَبــيُ كُــلْ رَغــداً هَنيئــاً ولا تَخَــفْ

فإنَّـــــك لـــــي جَــــارٌ ولا تَرهــــب الدَّهــــرَا

وَعِنــــدي لَــــكم حِصِــــنٌ حَصَيــــنٌ وصَــــارِمٌ

حســــــامٌ اذا أَعملتــــــه أحســــــنَ الهَبْــــــرَا [2]

فمــا رَاعنــي إلا وذِئــبٌ قــد انتــحَى

فَــــأَعلَقَ فــــي أَحشــــائِهِ النَّــــابَ والظِفــــرا [3]

فَفَوَّقــتُ سَــهمي فــي كَتــومٍ غَمزتُــها

فَخَــــالَطَ سَــــهمي مُهجَــــةَ الــــذئِبِ والنَحــــرا [4]

وأَذهَــبَ غَيــظي قَتلُــه وَشَــفَى جَــوى

بقلبي أنَّ الحرُّ قد يُدركُ الـوِترا [5]

---

١ ترتعي : ترعى .

٢ حصين : بيّن الحصانة، الصارم والحسام : السيف القاطع، الهبر : القطع.

٣ انتحى : أخذه ناحية .

٤ فوّق السهم : حركه، الكتوم : القوس .

٥ الأصفهاني، الأغاني، ٢ / ٨، الجوى : الحرقة، الوتر : الثأر .

ومن أجل تمثل أفضل أرى من المناسب التأكيد على أنَّ النص الأدبي يتميز بوجوده الموضوعي المستقل عن الذات الإنسانية المدركة، وانه ينطوي على ماهيته الخاصة التي تترتب فيها عناصره المكونة له بكيفية معينة، بمعنى أنه يتكون من تشكيل لغوي خاص، وإنه يحتوي على مفردات لغوية تعارف الناس على دلالاتها، وأنَّ معاني هذه المفردات تتفاوت في الوضوح والتأثير بين الأفراد، إذ إنَّ دلالة الكلمة لدى لغوي متخصص ليست هي تماماً لدى الإنسان العادي، كما أنَّ للكلمة دلالاتها السياقية، وتختزن بعداً تراثياً، فكلمة مثل « سوَّلت » لها دلالة لغوية تعني تزيين الأمر، ولكنها لا تنفصل في الحقيقة عن دلالة تتضمنها بسبب ورودها في سياق آية قرآنية، بحيث لا تنفك عنها هذه الدلالة .

إنَّ علاقة الناقد بالنص الأدبي أكبر من مجرد القراءة السريعة والتأثر المنفعل بالنص لأنَّ أول ما يقوم به الناقد هو محاولته في فهم النص الأدبي، وهذا يشتمل على إقامة حوار مع الدلالات اللغوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، وإدراك دلالاتها في أصل وضعها في اللغة وفي مدى سياقها، ومن ثم وعي الجوانب الفنية والمعرفية، وإنَّ هذه المحاولة في فهم النص والسعي إلى استنطاقه، أي جعل النص يكشف عن قيمه الجمالية، أو ما يمكن أن نطلق عليه « تبادل المعاني داخل النص ذاته » .

إنَّ الشاعر في الأبيات الشعرية السالفة يصف غزالاً، يرعى وسط روضة من الرياض، ويذكره جمال الظبي بحبيبته وجمالها، ويتعهد الشاعر بسبب هذه المماثلة في الجمال مع نفسه، وللظبي، أن يحميه ويدافع عنه، غير أنَّ ذئباً يغدر به، فيعلق أظفاره وأنيابه في أحشاء الظبي، ويثأر الشاعر للظبي، ويبر بوعده، فيقتل الذئب، ويشعر عندها بارتياح لأنَّه قد ثأر من خصمه .

وهذا هو ظاهر الأبيات، وليس هو مقصود الشاعر في الحقيقة، لأنَّه لا يريد تسلية المتلقي بمجرد حكاية حصلت بعض أحداثها في إحدى الرياض . إنَّ هذا النص الشعري له وجهان متجاوران، أحدهما : ظاهري أو جلي، وثانيهما : باطني أو خفي والأخير هو الذي يعنيه الشاعر، ويظهر أنَّ التعبير بالرمز والإشارة والإيحاء يحقق للمبدع

متعة، ويسعفه في التعبير عن انفعالـه، كما أنـه أكثر تـأثيراً بالمتلقي، حيث يتعاطف مـع الشاعر في النهاية ويشعر بارتياح حين يتمكن الشاعر من قتل الذئب .

ويمكننا القول إنَّ الأبيات الشعرية إنما تمثل استعارة كبرى يمنـع ان يقصـد منها ظاهر الأبيات قرينة « أرى ليلى تراءت لنا ظهرا » إذن هناك صورتان متفاعلتان إحداهما الظاهرة تتجلى في : الشاعر، والغزال، والذئب، والثانية خفية يمثلها : الشاعر وحبيبته ليلى، وزوجها، وفي الصورة الأولـى يتبدى الشاعر وهو يتحرك حركتين : إحداهما : نحو الغـزال، والثانيـة : نحـو الـذئب، وحـركة الشـاعر نحـو الغـزال إعجـاب بالجمـال وتعهـد بالحماية، ويعرض الشاعر لتعهداته بقيم اجتماعية، كأن يجعل من الغزال جاراً لـه، ومن ثم يتحتم عليه حماية جاره . ويستعرض في الوقت نفسه أدواته التي يستخدمها لحماية هذا الكائن، وهي على ضربين : دفاعية : متمثلة في الحصن الذي يمنـع عن الغزال مخاطر الأعداء، وهجومية : وهي الحسام الذي يحسن القطع، أو السهم الذي يحقق هدف الشاعر في إدراك الغاية بقتل الذئب، أما الحركة الثانية، وهي نحو الذئب فهي رد لحركة الذئب نحو الغزال، فلقد افتض الذئب أحشاء الظبي وافترسه، وأعلق في أحشائه أنيابه وأظفاره، فما كان من الشاعر إلا أن يفي بوعده، وهو إن لم يستطع أن يحقق حماية الظبي، فلقد حقق الثأر له من خصمه وعدوه، ومن ثم يحقق ذلك ارتياحاً يشعر به الشاعر ويعبر عنه، وتنتقل آثاره إلى المتلقي الذي يتم من خلال ذلك تفريج انفعاله بعد شده وتوتره .

إذن فنحن إزاء حركات متعددة في النص الشعري :

- حركة الـذئب نحو الغزال : « طمع وقتل وافتراس » .
- حركة الـذئب نحو الشاعر :«مخاتلة وغدر واستغلال الفرص » .
- حركة الشاعر نحو الغزال :« إعجاب بالجمال وتعهد بالحماية » .
- حركة الشاعر نحو الذئب: « الثأر وتحقيق الغاية بالقتل » .

أما الغزال فإنَّه في حالة استسلام للشاعر الذي لم يفلح في حمايته، وإن ثار من أجله، واستسلام للذئب الذي افترسه .

ولو انتقلنا إلى الجهة المقابلة، إلى الصورة الخفية التي يقصدها الشاعر في الواقع لألفينا الشاعر يتحرك نحو حبيبته ليلى بالحماية المعنوية بالحصن الذي قد يدل على البيت الذي يريد العيش فيه وإياها، أما السيف فهو السلاح الذي يحميها به، ونلتقي أيضاً بحركة زوج ليلى، وهو الرجل الذي يخلع عليه الشاعر بعض خصائص الذئب وصفاته وأنه يتصف بالغدر فضلاً عن الخصائص الحيوانية، وأنه قد افترس حبيبة الشاعر .

إنَّ تبادل المعاني في النص تتجلى في هذا النص الشعري، فالصورة الظاهرة إنما تمثل لوناً من الرمز، وهي تخلع بعض صفاتها وملامحها على الصورة الخفية، كما أنَّ الأخيرة تضفي بعض خصائصها وتلقي ظلالها على الصورة الجلية في ضوء تفاعل جدلي تتبادل فيه المعاني في النص ذاته .

ويتم تبادل المعاني من خلال أوجه المماثلة والمشابهة، فالغزال كائن مقدس كان يعبد ذات يوم في الجزيرة العربية[1] وقد أضحى مثالاً أعلى للجمال، وهو يرتع وسط روضة قد تمثل مرحلة الإخصاب، أو قد تمثل الربيع، وهذا الجمال الذي يتميز به هذه الكائن المقدس الجميل يضفي بعض صفاته على ليلى، كما أنَّ ليلى تخلع بعض صفاتها على الغزال، ويتحقق الأمر نفسه بجلاء من خلال التماثل بين الذئب وزوج ليلى، وهنا يتم تبادل المعاني، إذ يخلع الذئب بعض صفاته من حيث الغدر والمخاتلة والافتراس على زوج ليلى، كما أنَّ الأخير يخلع بعض صفاته على الذئب، وان حالة الافتراس التي ينتحي فيها الذئب بالغزال، بما تنطوي عليها من قتل ودماء تماثل حالة الانتحاء زاوية لترمز إلى عملية افتراس روحي وجسدي، يؤديها زوج ليلى، فلو قمنا بتبادل المعاني لقلنا إنَّ هناك فتاة ينهشها حيوان مفترس يتلذذ بغرس أنيابه وأظفاره في أحشائها، وظبي يفقد حياته بفعل قسوة رجل يتلذذ ويستمتع في جسد ميت . إنَّ المعاني تتبادل هنا إلى درجة يكون الذئب

---

[1] ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٧٠ وما بعدها .

هو الذي تزوج ليلى، وان الإنسان المجرم هو الذي يطفئ حياة الظبي ويشوه جماله . تبادل في المواقع وتبادل في الدلالات .

ولو قمنا بمقارنة توضيحية بين أبعاد الصورتين لاكتشفنا الدلالات على النحو التالي، ليمثل كل عنصر ما يقابله :

| الصورة الجلية | الصورة الخفية |
|---|---|
| الشاعر | الشاعر |
| الغزال | ليلى |
| جمال الغزال | جمال ليلى |
| التعهد بالحماية | زواج ليلى من الشاعر |
| الحصن « أدوات الحماية » | البيت |
| السيف | السيف |
| الذئب | زوج ليلى |
| افتراس الظبي | زواجه منها |
| موت الغزال « ماديا » | موت ليلى « معنويا » |
| الثأر | — |
| قتل الذئب | — |
| أدوات القتل « السهم » | — |

إنَّ الصورة الجلية تمثل ترميزاً لحالة تماثلها في الواقع، أو أنَّ الشاعر « يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزياً » [١] وبهذا أضفى الشاعر على الصورة الواقعية ظلالاً من الترميز، وهي جزء من الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وإذا كنا نجد تماثلاً بين

[١] عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٠ .

الصورتين الخفية والجلية فإنَّنا نفتقر إلى تحقيق هذا التماثل في الواقع في الأجزاء الأخيرة من النص الشعري، فإنَّ ثأر الشاعر لم يتحقق في الواقع، وإنَّ الانتقام من زوج ليلى لم يتم .وهذه الحالة لها ما يبررها نفسيا، لأنَّ الشاعر يحاول إفراغ انفعاله وتحقيق بعض آماله وطموحاته من خلال الحلم باليقظة، وهو أحد ألوان التعويض، إنَّ الشاعر يحقق بالشعر ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، فهو إزاء واقع اجتماعي سلب منه حبيبته ودفعه إلى توتر شديد، وكان لا بد من إزالة غيظه بقتل الرمز، وإنَّ تحقيق قتل الرمز كأنه يحقق على صعيد الحلم قتل المرموز، أو هذا ما يحلم به الشاعر، أنَّ الثأر بين الشاعر وزوج ليلى تم تحقيقه بقتل مماثل الزوج وهو الذئب، ومن هنا ندرك لماذا أذهب قتل الذئب غيظ الشاعر وكيف شعر بالارتياح في قوله :

وأَذهَـــبَ غَيـــظي قَتلُـــه وَشَـــفَى جَـــوى

بقلبــــــي أنَّ الحُـــــرَّ قـــــد يُـــــدركُ الــــــوِترا

ونخلص من هذا كله إلى أنَّ النص الشعري بخاصيته اللغوية ذات الطوابع التركيبية إنما تنبئ في الوقت نفسه عن أبعاد ذاتية انفعالية، لأنَّ التعبير يخرج بالانفعال والتجربة الشعورية من حالة التفكك والتشتت إلى الاتساق والنظام، ويشتمل النص على دلالات رمزية معينة، وبمعنى آخر « أنَّ طبيعة الفن التركيبية ضرورة نفسية من حيث إنَّ الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد »[١] .

وإذا كانت التجربة الشعورية بما يرافقها من انفعال بالواقع تحاول التعبير بالتخيل عن معاناة الشاعر، وان الصورة المتخيلة قد تحكي واقعاً له دلالة رمزية كائنة في النفس فإنَّ التعبير بالترميز إنما ينفس عن الانفعال ويزيل من توتر المبدع .

إنَّ القصيدة كلها هنا قد تحولت إلى صورة واحدة يمثل جانبا منها رمزاً، ويمثل الجانب الآخر مرموزاً، ويتبادل كل منهما مع الآخر المواقع والدلالات، وبذا تأخذ الصورة

---

[١] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ١٣.

الأدبية شكلاً تتداخل فيه أبعاد ذاتية وتعبيرية متعددة، ويتقاطع فيه الموقف النفسي للأديب مع الواقع بكل ما فيه من ضغوط ومعاناة .

(٣)

**الصورة التراكمية :**

ونلتقي في الشعر الجاهلي بنمطين أساسين من أنماط الصورة الشعرية : الصورة التراكمية، والصورة النامية الممتدة، وتتفشى الصورة التراكمية في الشعر الجاهلي بحيث لا يخلو منها ديوان شاعر، وهي تعني تراكم الصور الجزئية الواحدة تلو الأخرى، حول موقف واحد، أو موضوع واحد، كأن يصف الشاعر الطلل، أو حبيبته، أو فرسه، أو المطر، ونحو ذلك من الموضوعات . ولعل امرأ القيس واحد من الشعراء الذين فتنوا بهذا النمط من الصورة، إذ تتراكم لديه الصور الجزئية في وصف حبيبته وفرسه يقول :

وَقَــــد أَغْتَـــــدِي والطَّيْــــــرُ فـــــي وُكُناتِهــــــا

وَمَـــاءُ النَّـــدَى يَجـــري علـــى كُــــلِّ مِـــذْنَبِ [١]

بِمُنجَــــــــرِدٍ قَيْـــــــــدِ الأَوابـــــــــدِ لاَحَـــــــــهُ

طِـــــرادُ الهَـــــوَادي كُــــلَّ شَـــــأْوٍ مُغَـــــرَّبِ [١]

---

[١] الوكنات : الأوكار، المذنب : مسيل الماء إلى الروضة .

عَلـــــى الأَيْــــنِ جَيَّـــاشٍ كـــــأَنَّ سَــــراتَهُ

علـــى الضُّـــمرِ والتَّعـــداءِ سَـــرحَةُ مَرْقَـــبِ [2]

يُبَـــــاري الخَنُـــــوفَ المســــتقِلَّ زِماعُـــــــهُ

تـــــرَى شَـــــخصَهُ كأَنَّـــــهُ عُـــــودُ مِشـــــجَبِ [3]

لَـــــــهُ أَيْطَـــــلا ظَبْـــــيٍ وَسَــــاقَا نَعَامَـــــــةٍ

وَصَهـــــوَةُ عَيْـــــرٍ قَـــــائمٍ فَـــــوقَ مَـــــرْقَبِ [4]

وَيَخطـــــو علـــــى صُـــــمٍّ صِـــــلابٍ كأَنَّـــــها

حِجَـــــارةُ غَيْـــــلٍ وارِسَـــــاتٍ بِطُحْـــــلَبِ [5]

---

١ المنجرد : قليل الشَعر، الأوابد : الوحوش، قيد الأوابد : اي لسرعة الفرس فكأنه يقيدها، الهوادي : المتقدمة السابقة، الشأو : الطلق، المغرب : البعيد .

٢ على الأين جياش : أي هو سريع بعد فتوره، وسراته : أعلاه، التعداء : كثرة العدو، السرحة : ما عظم من الشجر وطال، والمراقب كل ما أشرف من الأرض، وسمي بذلك لأن الرائي يرقب فيه العدو .

٣ الخنوف : الذي يخنف بيديه، أي يرميهما في السير، الزماع : الشعرات المدلات في مؤخر الرِجْل من ذوات الظلف .

٤ ايطلا : كشحاه، وصهوة عير : شبه ظهر الفرس بظهر العير في اعتداله واستوائه

٥ الصم : الحوافر، الغيل : الماء الجاري على الارض، الوارسات : المصفرات .

لَـــــهُ كَفـــــلٌ كَالـــــدِّعصِ لَبَّـــــدهُ النَّـــــدَى

إلـــــى حَـــــارِكٍ مَثـــــلِ الغَبيـــــطِ المُـــــذْأَبِ [1]

ويقول لبيد :

ومَـــــا النَّـــــاسُ إلاّ كَالـــــدّيارِ، وأَهلُهـــــا

بِهـــــا، يَـــــومَ حَلُّوهَـــــا وَغَـــــدْواً بَلاقـــــعُ [2]

ومَـــــا المـــــرءُ إلاّ كَالشِّـــــهابِ وضَـــــوئِهِ

يحـــــور رَمـــــاداً بعـــــد إذْ هـــــو سَـــــاطِعُ

ومـــــا المَـــــالُ والأَهلـــــونَ إلاّ وَدَائـــــعٌ

وَلا بُـــــدَّ يـــــوماً أَنْ تُـــــرَدَّ الوَدَائِـــــعُ

فَأَصـــــبحتُ مِثـــــلَ السَّـــــيفِ غَيَّـــــرَ جَفْنَـــــهُ

تَقـــــادمُ عَهْـــــدِ القَـــــيْنِ والنَّصـــــلُ قَـــــاطِعُ[3]

---

١ الدعص : الكثيب الصغير من الرمل، لبده : باشره، الغبيط : قتب الهودج، المذأب : الموسّع .

٢ غدوا : غدا، بلاقع : مقفرة .

٣ نقلا عن أيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٤٣١ . ٤٣٢، جفن السيف : غمده، القين : الحداد .

ومن الواضح أنَّ لبيداً يتكئ هنا على التشبيه وسيلة لتراكم الصورة الشعرية التي تتلاحق حول مركز واحد الموت والفناء الذي تتجلى دلالاته في الإنسان والطبيعة . ومثله قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه:

غَـــــــدَاةَ دَعَـــــــاني والــــــــرِّماحُ يِنُشـــــــنَهُ

كَوَقْـــعِ الصَّياصـــــي فـــــي النَّســـيجِ الممـــــدَّدِ [1]

وكَنــــــــتُ كَـــــــذَات البَـــــوِّ رِيعَـــــتْ فأَقبَلَـــــتْ

الــــى جِـــذَمٍ مـــــن مَســــكِ سَـــقْبٍ مُــــجَلَّدِ [2]

فَطَاعنـــــــتُ عَنـــــهُ الخَيـــــلَ حَتَّـــــى تَبـــــدَّدتْ

وحتــــــى عَلانـــــي حَالـــــكُ اللَّـــــونِ أَســــــوَدُ

طِعَـــــانَ امـــــرِيءٍ آسَـــــى أخَـــــاهُ بِنفسِـــــهِ

وأَعلَـــــــمُ أَنَّ المَـــــــرءَ غَيـــــــرُ مُخَلَّـــــــدِ [1]

---

١ ينشنه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

٢ البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبنا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد السقب : ولد الناقة، المجلد : المسلوخ

أما الأعشى فتراكم الصور الشعرية لديه في الخمرة بخاصة، وتمثل الخمرة المركز التي تدور حوله هذه الصور المتراكمة، وتسهم الحواس في تعميق الصورة وتعميق دلالاتها فالخمرة مثل أزهار حمراء رائحتها زكية كالمسك، وهي تسقى من دن سوداء، لا تنقص مهما اغترفت منها الأباريق، وهي تفيض وتتسع، يقول:

وَشَمُولٍ تَحسِبُ العَينُ إذا صُفِّقتْ وَردتَها نَوْرَ الذُّبَحْ [2]

مِثلُ ذَكي المِسكِ ذاكَ رِيحُها صَبَّهَا السَاقي إذا قِيلَ تَوَحّ [3]

من زِقَاقِ التَّجرِ في باطِيَةٍ جَوْنَةٍ حَارِيَّةٍ ذَاتِ رَوَحْ [4]

ذَاتِ غَوْرٍ ما تُبالي يومَهَا غَرَفَ الإبرِيق منها وَالقَدَحْ

---

1 الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٠٩ .

2 الشمول : الخمرة، الذبح : نبات زهره أحمر اللون .

3 توح : أسرع .

4 الزقاق : مفردها الزق، وهو وعاء الخمر، التجر :التجار، الباطية : الخابية، الجونة : السوداء، الحارية : المنسوبة إلى بلاد الحيرة، الروح : الاتساع .

وإذا مـــــــا الـــــــرَّاحُ فِيهَـــــــا أَزْبَـــــــدَتْ

أَفَـــــــلَ الإزبـــــــادُ فيهـــــــا وامتَصَـــــــحْ[1]

فالخمرة لونها أحمر مثل أزهار الذبح، وهي في دن سوداء، ورائحتها مثل المسك وبهذا تتعدد الصور المتراكمة حول مركز إشعاعي واحد، تصدر عنه الصورة، ومن الجدير بالإشارة أنَّ الصورة عند الأعشى حسية يجمع فيها الشاعر بين مكونين حسيين .

ومثل هذا الصورة الخمرية عند عمرو بن كلثوم في قوله :

مُشَعْشَـــــــعةً كـــــــأَنَّ الحُـــــــصَّ فيـــــــها

إذا مـــــــا المـــــــاءُ خالَطَهَـــــــا سَـــــــخينا [2]

تَجُـــــــورُ بـــــــذي اللُّبَانَـــــــةِ عـــــــن هَـــــــوَاهُ

إذا مـــــــا ذاقَـــــــها حتـــــــى يَلينـــــــا[3]

فهو يصف خمرته بأوصاف عديدة، فهي مشعشعة أي ممزوجة بالماء، ثم انتقل إلى وصف لونها بأنه أحمر، كأنما القي فيه الحص وهو نبت أحمر اللون .

ويقول النابغة:

---

1 الأعشى، ديوان الأعشى، ص ٤٢ . ٤٣. الراح : الخمرة، امتصح : ذهب وانقطع .

2 شعشعت الشراب : مزجته بالماء، الحص : الورس، وهو نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران .

3 الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ١٦٣ . ١٦٤.

أَتَـــاني ـــــ أَبْيـــتَ اللَّعـــنَ ـــــ أَنـــكَ لُمْتَنـــي

وَتِلـــكَ التـــي أَهـــتمُ مِنهـــا وأَنصَـــبُ [1]

فَبِـــتُ كَـــأَنَّ العَائـــدِاتِ فَرَشـــنَنَي

هَراسَـــاً بِـــهِ يُعلَـــى فِراشِـــي وَيُقشَـــبُ [2]

ويقول :

حَلَفْـــتُ فَلَـــمْ أتـــركْ لِنَفسِـــكَ ريبـــةً

وَلَـــيسَ وَراءَ اللّـــهِ للمـــرءِ مَـــذهبُ [3]

لـــئنْ كُنـــتَ قَـــدْ بُلِّغـــتَ عَنّـــي خِيانـــةً

لمُبلغُـــكَ الوَاشِـــي أَغـــشُّ وأَكـــذبُ

وَلكننـــي كُنـــتُ امـــرأً لِـــيَ جَانـــبٌ

مـــن الأرضِ فيـــهِ مُستـــرَادٌ وَمَـــذهبُ

---

١ أبيت اللعن : أي أبيت أن تأتي أمرا تلعن عليه، أهتم وانصب : أي عناء ومشقة .

٢ الهراس : الشوك، يقشب : يجدد .

٣ الريبة : الشك .

مُلُــــــــوكٌ وإِخـــــــوانٌ إذا مـــــــا أَتيتُـــــــهم

أُحَـــــــكَّمُ فـــــــي أَموالِهـــــــم وَأُقَـــــــرَّبُ

كَفِعلــــــكَ فـــــي قَـــــومٍ أَراكَ اصــــــطنعتَهم

فَلـــــم تَـــــرَهُمْ فـــــي شُـــــكرِ ذلـــــك أَذنَبُـــــوا

فَـــــــلاَ تَتْرُكَنِّـــــــي بالوَعيـــــــدِ كأَنَّنّـــــــي

إلـــــى النـــــاسِ مَطلـــــيٌّ بـــــه القَـــــارُ أَجـــــربُ

أَلَـــــمْ تَـــــرَ أَنَّ اللّـــــهَ أَعطـــــاكَ سَـــــوْرةً

تَـــــرى كُـــــلَّ ملـــــكٍ دُونَـــــها يتَذَبـــــذبُ [1]

فإِنَّـــــــك شَـــــــمْسٌ والملـــــــوكُ كَواكـــــــبٌ

إذا طَلَعتَ لم يَبدُ مِنهنَّ كَوكبُ [2]

وقد اعتمد النابغة على التشبيه في تشكيل الصورة التراكمية، ومن أمثلة ذلك :

---

[1] السورة : المنزلة الرفيعة، يتذبذب : يتعلق ويضطرب .

[2] النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٧٢ . ٧٣ .

فَإنـــــكَ كَالليـــــلِ الــــذي هـــو مُـــــدرِكي

وإنْ خِلــــتُ أَنَّ المُنتـــأَى عنـــكَ واســـعُ [1]

وقوله: [2]

وَعيــــدُ أَبــــي قَـــابُوسَ فـــي غَيـــرِ كُنهِـــهِ

أَتانـــــي وَدُونــــي رَاكِـــسٌ فالضَّـــــواجِعُ [3]

فَبِـــــتُّ كَأَنَّـــــي سَاوَرَتــــني ضَـــــئيلةٌ

مـــن الـــرُّقشِ فـــي أَنيابِهـــا السُـــمُّ نَـــاقِعُ [4]

وتتراكم الصور عند عنترة بن شداد في قوله :

---

1 نفسه، ص ٣٨ . المنتأى : الموضع الذي يتناءى فيه، النأي :البعيد.

2 نفسه، ص ٣٢ . ٣٣ .

3 راكس : واد، الضواجع : جمع ضاجعة، وهي منحنى الوادي ومنعطفه .

4 ساورتني : واثبتني، الضئيلة :حية دقيقة، الرقش : التي فيها نقط .

إذْ تَســـــتَبيكَ بـــــذي غُـــــروبٍ وَاضِـــــحٍ

عَـــــذْبٌ مُقَـــــبَّلُهُ لَـــــذيذِ المَطعَـــــمِ [1]

وكـــــأَنَّ فَـــــارَةَ تاجِـــــرٍ بِقَسيـــــمَةٍ

سَـــــبَقَتْ عَوارِضَـــــها إليـــــكَ مـــــن الفَـــــمِ [2]

أو رَوضَـــــةً أُنُفـــــاً تَضـــــمَّنَ نَبتَهَـــــا

غَيْـــــثٌ قَليـــــلُ الـــــدَّمنِ ليـــــسَ بِمَعْلَـــــمِ [3]

إذ يصف ثغر حبيبته الراحلة بالعذوبة، ورائحة المسك تفوح منه، وكأنه يشبه روضة من الرياض، ومن الملاحظ أنَّ الصورة تستقي خصائصها من مصادر حسية مختلفة ذوقية في عذوبة التقبيل، وشمية في رائحة المسك، وبصرية في مشاهدة الروضة، فضلاً عن بياض الأسنان .

ويعمد الشاعر في بعض الصور التراكمية إلى صورة وثابة يجسم فيها الشاعر مشهدا يمور بالحياة والحركة، كما فعل ذلك زهير بن أبي سلمى حين وصف دار حبيبته:

---

١ الاستباء : السبي، غرب كل شيء :حده، الوضوح :البياض، المقبل : موضع التقبيل .

٢ التاجر : أراد العطار، فارة : سميت فارة المسك لأنها تفوح منها الروائح، القسامة : الحسن والصباحة . العوارض : الاسنان .

٣ روضة أُنف : لم ترع بعد .

بِهَـــــا العَـــــيْنُ والأرآمُ يَمشِـــــينَ خِلفَـــــةً

وأَطلاؤُهـــا يَنهضْـــنَ مـــن كُـــلِّ مَجْـــثَمِ [1]

فطلل الحبيبة معشب وفيه العين وهي نوع من الغزلان، وسميت بالعين لسعة أعينها، وفيها آرام وهي جمع رئم وهو الظبي الخالص البياض، ويمشين خلفة، أي يخلف بعضها بعضا أي إذا جاء قطيع جاء بعده آخر، حركة تتابع فيها هذه القطعان، ومما زاد المشهد حركة وثابة في أنَّ أطلاء الظباء والعين تثب من أماكن جثومها المتعددة .

ومن الأمثلة الواضحة لتراكم الصور ما نجده في مقدمة الأعشى الغزلية المعروفة:

وَدّعْ هُرَيْـــــرَةَ إنَّ الرَّكـــــبَ مُرتَحـــــلُ

وهَـــلْ تُطيـــقُ وداعـــاً أَيُّـــها الـــرَجُلُ

غَـــرَّاءُ فَرعَـــاءُ مَصـــقُولٌ عَـــوَارِضُها

تِمشِـــي الهُوينَـــا كَمَـــا يَمشِـــي الـــوَجي الوَجِـــلُ [2]

كـــأَنَّ مِشْيَـــتَها مـــن بَيـــتِ جَارَتِهـــا

مَرُّالسحابـــــةِ لا رَيْـــــثٌ ولا عَجَـــــلُ

---

[1] العين : البقر الوحشي، الأرآم : جمع رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض، الأطلاء : ولد الظبية والبقرة الوحشية الجثوم : البروك .

[2] الغراء : البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض : الأسنان، الوجي : الحافي .

تَسْــــــمَعُ للحَلـــــي وَسْوَاســـــاً إذا انصَــــــرَفَتْ

كَمَــــا استعَــــانَ بِريـــــحٍ عِشـــــرِقٌ زَجِـــــلُ[1]

ليســـــتْ كَمَـــــنْ يَكــــرَهُ الجِيــــرانُ طَلَعَتَهـــــا

ولا تَراهـــــا لسِـــــــرِّ الجـــــارِ تَخـــــــتَتِلُ

يَكـــــادُ يَصرَعُهَـــــا لـــــولا تَشـــــدّدُها

إذا تَقُـــــومُ إلـــــى جاراتِــــــها الكَسَــــــلُ

هِرْكُولَـــــــــةٌ فُنُـــــــــقٌ دُرْمٌ مَرافِقُهَــــــــا

كـــــأَنَّ أَخمصَهــــا بالشّـــــوكِ مُنْتَعِـــــلُ[2]

ويعنى الأعشى بالتصوير الحسي معتمداً على التشكيلات اللونية :

- اللون غراء بيضاء
- فرعاء طويلة الشعر ويتضمن سواد اللون
- مصقول عوارضها ناصعة البياض

كما أنه يعنى بالتصوير بالحركة في قوله :

---

١ الوسواس : الصوت، العشرق : شجرة إذا اهتزت أغصانها أحدثت صوتا .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى، ص١٣٠ . ١٣١. الهركولة : الضخمة الوركين، الفنق : المرفهة في عيشها، الدرم : الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم .

- تمشي الهوينا . . . . .
- كأن مشيتها . . . . .

والانتقال من البصري إلى الحسي

- تسمع للحلي وسواسا . . . .

ومثل هذا قول لبيد :

والعَـــــــــينُ سَـــــــــاكِنَةٌ علـــــــــى أَطلائِـــــــــها

عُـــــــوَذاً تأجَّـــــــلَ بالفَضـــــــاء بِهامُهـــــــا [1]

وَجَـــــلا السّـــــيُولُ عـــــن الطلـــــولِ كأَنّهـــــا

زُبُـــــــرٌ تُجِـــــــدُّ مُتُونَهـــــا أقلامُهَـــــا [2]

أو رَجـــــــعُ واشـــــــمةٍ أُسِـــــــفَّ نوؤُرُهـــــا

كَفِفـــــاً تَعَـــــرَّضَ فَـــــوقَهُنَّ وَشـــــامُها [3]

---

[1] العين : البقرة الوحشية، أطلاؤها : اولادها، العوذ : الحديثات النتاج، البهام : البهائم .

[2] جلا : كشف، الزبر : الكتب .

[3] الرجع : الترديد، الاسفاف : الذر، الكفف : جمع كفة وهي الدارات، تعرض : ظهر ولاح .

**الصـورة الممتـدة :**

أمـا الصـورة الممتـدة فهـي التـي تتكـون مـن عـدد مـن الصـور الجزئيـة التـي تنمـي صـورة كلية، ويعبر فيها الشاعر عن موقف ما من الوجود والحياة، وقد فتن بعض الشعراء بالصور الممتدة، بحيث تتراكب الصور الجزئية وتتفرع الواحدة منها تلو الأخرى ويجمعها وحدة كلية تشكل الصورة الكلية، ومن أمثلة ذلك، روضة عنترة بن شداد :

إذْ تَســــتَبيكَ بـــــذي غُـــــروبٍ وَاضِــــحٍ

عَــــذْبٌ مُقَـــبَّلُهُ لَــــذيذِ المَطعَــــمِ [1]

وكــــأَنَّ فَــــارَةَ تاجِــــرٍ بِقَسيــــمَةٍ

سَــــبَقَتْ عَوارِضَـــها إليــــكَ مــــن الفَـــمِ [2]

أو رَوضَــــةً أَنُفــــاً تَضــــمَّنَ نَبتَهَــــا

غَيْـــثٌ قَليـــلُ الـــدَّمنِ ليــــسَ بِمَعْلَــــمِ [3]

---

1 الاستباء : السبي، غرب كل شيء :حده، الوضوح :البياض، المقبل : موضع التقبيل .

2 التـاجر : أراد العطـار ، فـارة: سـميت فـارة المسـك لأنهـا تفـوح منهـا الـروائح، القسـامة: الحسـن والصباحة، العوارض:الاسنان.

3 روضة أُنف : لم ترع بعد .

جَـــــادَتْ عَليــــــهِ كُــــــلُّ بِكْـــــرٍ حُـــــرَّةٍ

فَتَــــــرَكنَ كُــــــلَّ قَــــــرارَةٍ كالدِّرهَـــــــمِ [1]

سَحـــــــــاً وتَسْكَابَــــــاً فكُـــــــلُّ عَشيَــــــةٍ

يَجـــــرِي عليهــــا المــــاءُ لــــمْ يَتَــــصَرَّمِ [2]

وَخَـــــلا الـــــذُبابُ بِهَـــــا فَلـــــيسَ بِبَـــــارِحٍ

غَـــــرِداً كَفِعـــــلِ الشـــــاربِ المُتَرَنـــــمِ [3]

هَزِجـــــــاً يَحُـــــــكُّ ذِراعَـــــــهُ بِذِراعِـــــــهِ

قَـــدْحَ المُكِـــبِ علـــى الزِّنـــادِ الأَجـــذَمِ [4]

ويعنى عنترة بن شداد بالوصف الجزئي، وتتجمع الأوصاف الجزئية لتشكل بناء الصورة الكلية الممتدة، إذ يشبه عنترة ثغر حبيبته بأنه مثل روضة، ثم أخذ يفصل في أوصافها، فهي :

---

١ البكر من السحاب : السابق، الحرة : الخالصة من البرد والريح، القرارة : الحفرة .

٢ السح : الصب، التسكاب : السكب، التصرم : الانقطاع .

٣ البراح : الزوال، التغريد : التصويت، الترنم : ترديد الصوت بضرب من التلحين .

٤ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ١١١ . ١١٣. هزجا : مصوتا، المكب : المقبل على الشيء، الأجذم : الناقص اليد .

- روضة بكر لم ترع بعد، وما يزال نباتها غضا طريا لم تأكله الدواب .
- أرضها قليلة الدمن، لأنَّ كثرة الدمن حين تغلب رائحته فإنَّه يشوه رائحة الروضة، ومن ثم يؤثر في جمالها، كما أنَّ قلته تزيد النبات خضرة وبهاء .
- إن الروضة لم تطأ أرضها الدواب، فتشوه أرضها، وتهشم نبتها .
- إن المطر قد هطل عليها .

وهذا كله وصف أولي عام للروضة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفصيل الحديث عن المطر، فلقد هطل على الروضة نوعان من المطر:

- البكر، وهو المطر المبكر السابق .
- الحُر، وهو المطر الذي لا يرافقه البرد ولا الريح .

وينتقل بعد ذلك إلى جزئية في كيفية المطر، وهو على نمطين:

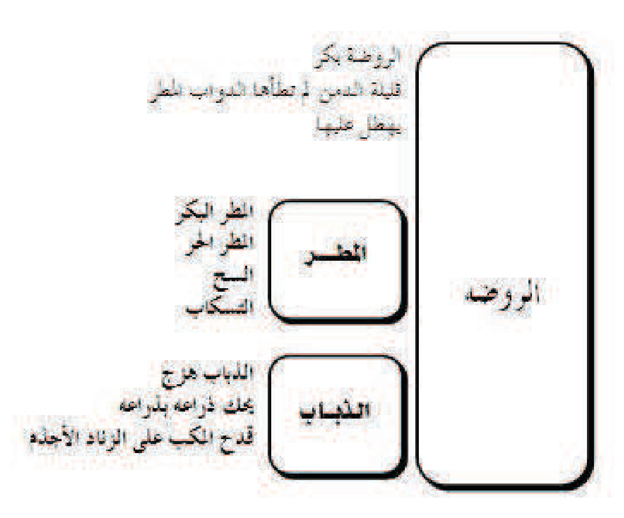
- السح، أي الصب جميعا .
- التسكاب، وهو السكب الجزئي .

وهذان كلاهما لم ينقطعا عن الروضة . أي أنَّ هناك تنويعاً في كيفية سقوط المطر فمرة تهطل مطراً غزيراً، ومرة تنث نثيثاً، وإن كلا النوعين لم ينقطعا عن الروضة حتى لاتجف أوراقها، ولا يذبل نبتها .

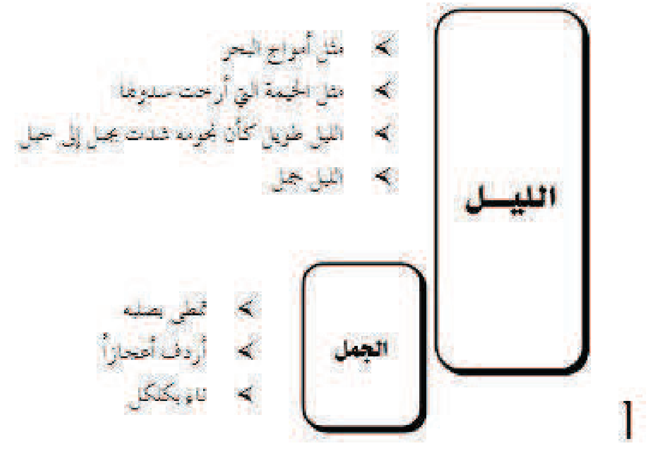
ولم يقتصر عنترة على وصف الروضة وطبيعة المطر المنهمر عليها، بل اخذ يصف ذباب الروضة، ويلجأ إلى طريقته المفضلة في التفصيل الجزئي في رسم الصورة .

- تصويت الذباب إنما هو تغريد يشبه ترنم وتلحين شارب الخمرة حين يرجع صوته بالغناء .
- إن الذباب يحك ذراعيه الواحدة بالأخرى، وهو يشبه الإنسان الذي يعمد إلى زندين، وهما قطعتا حجر يتولد من قدحهما شرر تشعل به النار، ويفصل في تصوير الإنسان بأنه مكب على القدح، وهو أجذم اليدين .

إنَّ الروضة تمثل مركزاً تتفرع منه الصور الجزئية التي تتولد منها صور جزئية أخرى، وهي جميعها تمثل الصورة الكلية الممتدة التي تمثل صورة تشبيهية لفم حبيبة الشاعر :




ومن الصور الممتدة ليل امرئ القيس، الذي تناولناه بالدرس والتحليل في موضوع العبث في الشعر الجاهلي، ونكتفي هنا بتوضيح شكل الصورة على النحو التالي :



## (٥)

الصورة الأسطورية :

الاسطورة « *myth* » في جذرها اللغوي الإغريقي « *mythos* » تعني قصة حقيقية أو مبتدعة [١] وفي الاصطلاح قصة أو مجموعة من القصص الخيالية أو الخرافية ولها نظامها الخاص، والتي تظهر فيها قوى الطبيعة بوصفها كائنات حية، وتحدد بشكل أو بآخر علاقة الإنسان بالمقدس، سواء أكان إلها أم بطلا، وتوضح الكيفية التي تشكل فيها العالم والكيفية التي ظهرت فيها الأشياء إلى الوجود [٢]. فالأسطورة «سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها، علما بأن السرد الذي يبتكره قد يضفي عليه الإنسان وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان قيمة دينية واضحة . فأساطير البشر تعطي عنصراً بشرياً معقولاً لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة، وقد تفيد الأسطورة أيضاً بأن تعطي تفسيراً قصصياً شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالشعور بعبث جهوده في الدنيا تمثله الأسطورة القديمة التي تصور سيزيفوس *Sisyphos* وهو محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل، ثم تتدحرج إلى أسفله، فيضطر إلى دفعها ثانية وهكذا أبد الآبدين »[٣].

---

١ *Abrams ,A glossary Of Literary terms , p ١١١*

٢ ينظر : *Abrams،A glossary Of Literary Terms , p ١١١.*
*Cuddon , A dictionary Of literary Terms , p ٨٠٦*
مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٣٢، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦ /١٩ .

٣ مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٢.

ومن الجدير بالذكر أنَّ الأساطير لا تنفصل عن الطقوس والشعائر الدينية فالأسطورة « قصة سردية مرتبطة بالشعيرة، وإن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن الشعيرة، إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص» [1] .

وإذا كان هناك تأكيد على أنَّ الأسطورة قصة خرافية ترتبط بالشعيرة الدينية فلا يعني هذا أنها خرافة لدى معتنقها ولكنها عند الإنسان البدائي « فن وفلسفة وعلم ودين إنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة والموت والبعث » [2].

الأسطورة ترافق الفعل الإنساني الشعائري، فهي « الجزء القولي المصاحب للطقوس الدينية » [3]، أو هي « التعبير القولي عما يمارس عملاً في الطقوس القبلية، وإنَّ البطولة في تلك الأساطير لم تكن إلا تجسيماً للوعي الجماعي أوتعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة » [4] .

وحين يتقادم العهد بالأساطير لا يعني انقراضها، بل تضل تتبدى بأشكال مختلفة ويعبر عنها من خلال الأدب والفولكلور الشعبي . وليس العرب في الجاهلية بدعة بين لأمم إذ لهم أساطيرهم القديمة، لأنَّ العربي والشاعر بخاصة لا يعبر عن ذاتية مفرطة لا يربطها بالعالم الخارجي رابط، ولا يربطها بالفن القولي المعاصر والمتوارث أدنى علاقة، بل على العكس، فلقد كان للعالم الخارجي تأثير فاعل في تحديد وجوده ورؤيته وأحلامه، فليس الوجود مستقلاً عن الإنسان، إذ يشكل كل منهما الآخر، ثم ينعكس ذلك على إبداع الشعر الجاهلي، فضلا عن تلك النصوص الشعرية والحكايا والقصص المتوارثة التي يتناقلها الخلف عن السلف .

---

١ أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ،ص٩

٢ شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٦٥.

٣ نفسه، ٨٥ .

٤ نفسه، ص ٧ . ٨.

فلقد تأمل الشاعر الجاهلي السماء، وتأمل كواكبها ونجومها، شمساً وقمراً وتأمل ظهور كواكبها وغيابها، وأصابته هواجس وآمال ومخاوف، واعتقد بعض الكواكب، وعبد نجوماً وشموساً، ولذلك لم يكن تأمل السماء خالياً من أسباب عقائدية فلقد عبد العرب النجوم والكواكب، ويبدو أنَّ بعض الناس ألَّهوا « الظواهر الطبيعية لتوهمهم أنَّ فيها قوى spiritروحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان، مثل الشمس والقمر وبعض النجوم الظاهرة، وقد كانت الشمس والقمر أول الأجرام السماوية التي لفتت أنظار البشر إليها، لما في الشمس من أثر بارز في الزرع والأرض وفي حياة الإنسان بصورة مطلقة، كذلك للقمر أثره في نفس الإنسان بما يبعثه من نور يهدي الناس في الليل ومن أثر كبير يؤثر في حس البشر » [1] ويبدو أنَّ عبادة الجاهليين في أصلها عبادة الكواكب «وأن أسماء الأصنام والآلهة وإن تعددت وكثرت إلا انها ترجع كلها الثالوث سماوي هو: الشمس والقمر والزهرة » [2] .

ومما يؤكد ذلك أنَّ القرآن الكريم قد أشار إلى عبادة الجاهليين للشمس والقمر والنجوم، في قوله تعالى « وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ» [3] وقوله تعالى « وَجَدتُّها وَقَومَها يَسْجُدُونَ لِلشّمسِ من دون اللهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشيطانُ أَعمالَهُم فَصَدَّهُم عن السبيلِ فَهُم لا يَهتَدوُن » [4] كما أنَّ في قصة إبراهيم عليه السلام ما يشير إلى ذلك في قوله تعالى « فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ، فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ، فَلَمَّا

---

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦/ ٢٢

٢ نفسه، ٦/٥٠.

٣ سورة فصلت، آية : ٣٧ .

٤ سورة النمل، آية :٢٤ .

رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يا قوم إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ»[1] .

وتأمل العربي الأرض بما تشتمل عليه من طبيعة صامتة : صحراء وجبل وواد وتأمل طبيعتها النامية : الشجر والكلأ، وتأمل طبيعتها الحيوانية : غزالاً وناقة وفرساً وذئباً وأفعى، وعبد بعض هذه المظاهر، وتدل إشارات عديدة إلى أنَّ الغزال كان مقدساً في الجزيرة العربية، فمما يذكره المؤرخون أنَّ « بني الحارث كانوا إذا وجدوا غزالاً ميتاً يحزنون عليه ويكفنونه كفناً يليق به، ويوارونه بإجلال، وينوحون عليه سبعة أيام » [2] ويذكر أنَّ عبد المطلب جد النبي صلى الله عليه وسلم « وجد في بئر زمزم يوم حفرها وكانت مطمومة، تمثالي ذهب لغزال، فعمل أحدهما صفائح للكعبة ووضع الآخر فيها . فإنْ يجد عبد المطلب تمثال غزال في بئر دليل على قدم الاعتقاد به » [3] .

ومن الجدير بالذكر أن نجد رموزاً للكواكب والنجوم المعبودة، إذ اتخذ الثور « رمزاً للقمر، ولذلك عد الثور من الحيوانات المقدسة التي ترمز إلى الآلهة » [4] .

ولم تقتصر عبادة العرب على النجوم والكواكب بل تعدتها إلى عبادة الأشياء المادية « لاعتقاد أصحابها بوجود قوى سحرية فيها وقوى غير منظورة في تلك الأشياء تلازمها ملازمة مؤقتة أو دائمة ...وأن تلك الأشياء ليست سوى منازل أو مواضع لاستقرار تلك القوى المؤثرة التي يكون لها دخل في إسعاد الإنسان . وهو يقدس الأشياء المادية كالحجارة مهما كانت صغيرة أو كبيرة ... لأنه حين يتقرب إلى تلك الحجارة لا يتقرب إليها نفسها، بل يتقرب إلى الروح التي تحل فيها »[5] .

---

1 سورة الأنعام، آية : ٧٥ . ٧٨.

2 نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١١٥.

3 نفسه.

4 جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦ / ٥٤

5 نفسه، ٦/ ٤٦ . ٤٧.

## ( ٦ )

وتتبدى ملامح الأبعاد الأسطورية في الصورة الشعرية الممتدة، وبخاصة في تشبيه الشاعر ناقته، وتتعدد أنماط التشبيه هذه إذ يشبه الشاعر ناقته مرة بالظليم الذي يرعى فتمطره السماء، ومرة بالثور الوحشي الذي « جنَّ عليه الليل، فالتجأ إلى شجرة أرطأة وظلت ريح الشمال تحصبه بوبلها حتى انبلاج الصبح، فصبَّحته كلاب ضوار يشلوها صياد بائس، فهمت به، وهم بها حتى فتك بما فتك، ولاذ ما نجا بالفرار »[١] ومرة يشبه ناقته «بحمار الوحش الذي يرعى هو ونحائصه، وأقبل عليه الصيف فاشتد به الظمأ فذهب مع تلك الأتن إلى ينبوع، فشربن منه حتى ارتوين وصدرن عنه وقد أطفأن عطشهن، أو ألفين على الينبوع صياداً جائعاً، فرمى الحمار بسهم فطاش وتقصد » [٢] .

ولسنا في سياق التوقف عند كل نمط من هذه الأنماط المتعددة، ولكننا نتوقف عند واحدة منها، أعني بها قصة الثور الوحشي، والبقرة الوحشية، ويبدو أنَّ قصة الثور الوحشي ترتبط ببعدين، ترتبط من ناحية بالأسطورة القديمة التي ترى أنَّ للعرب القدماء « ديانة تعبد فيها الكواكب . . . فقد عبدوا ثالوثاً مكوناً من الشمس أماً، والقمر اباً وابنهما الزهرة أو « عثتر » ولقد ربطوا بين الشمس والمرأة، والمهاة، والغزالة ... كما ربطوا بين الثور الوحشي والقمر » [٣] .

وإن الثور كان مقدساً ليس في الجزيرة العربية، بل كان مقدسا ومعبودا في العراق القديم، ففي الحضارة السومرية يرمز الثور بوصفه معبودا إلى « القوة والخصب، وهو اله العواصف أيضاً، واسمه « انليل » عبده السومريون وعبدوا البقرة إلهة معه، ومن

---

١ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٣٧.

٢ نفسه.

٣ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٣.

اتحادهما في زواج مقدس فاضت ضفاف دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر . وهكذا نظر سكان العراق القديم من السومريين إلى الثور رمزاً لقوة خصب عظيمة تتصل بحاجتهم ومعيشتهم، فلقد وجد الماء بقدرة هذا الإله الثور انليل، فازدهرت الحياة، لذلك بالخضرة والنماء » [١]. أما في الحضارة الآشورية فلقد «وجدنا الثيران المجنحة تقف على أبواب قصورهم حارسة راعية، وذلك لأنَّهم كانوا يعبدون الإله الثور ويلتمسون عنده النصر والحماية » [٢] .

كما ترتبط من ناحية أخرى « بمنبع طقوس أخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد فلقد كان الصيد من الوسائل المهمة للتغلب على مشكلة الحصول على الطعام بالنسبة لإنسان ما قبل التاريخ، لذلك كانت الجماعات الإنسانية البدائية حريصة على إنجاح رحلات رجالها ابتغاء للصيد، بإقامة الطقوس والشعائر » [٣] .

وحين نتتبع صورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي نلاحظ أنَّ الصورة الممتدة بدلالاتها الأسطورية جاءت لتعبر عن قوة ومتانة ناقة الشاعر، فهو يشبه ناقته بالثور الوحشي، يقول النابغة الذبياني:

كـــــأنّ رَحْلـــــي، وقـــــد زالَ النّهـــــارُ بنـــــا

يـــــومَ الجليـــــلِ، علـــــى مُســـــتأنِسٍ وحِـــــدِ [٤]

---

[١] عبد الجبار المطلبي، محاولة لتفسير مظهر من مظاهر القصيدة الجاهلية، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد ١٢، ١٩٦٦، ص ٢١٥ . ٢١٦ .

[٢] نفسه، ص ٢٢٠.

[٣] على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٤.

[٤] زال النهار : انتصب، الجليل : واد قرب مكة، المستأنس : الذي ينظر بعينه لأنه أحس إنيساً، وحد : منفرد .

مـــــن وَحـــــشِ وَجْـــــرَةَ، مَوْشِــــــيٍّ أكارِعُـــــهُ

طـــــاوي المصـــــيرِ، كســـــيفِ الصّـــــيقل الفَـــــرَدِ[1]

ســـــرَتْ عليـــــه، مـــــن الجـــــوزاءِ، ســـــاريةٌ

تُزجـــــي الشَّـــــمالُ عليـــــهِ جامِـــــدَ البَـــــرَدِ[2]

فارتـــــاعَ مـــــن صـــــوتِ كَـــــلاّبٍ، فبـــــاتَ لـــــه

طـــــوعَ الشّـــــوامتِ مـــــن خـــــوفٍ ومـــــن صَـــــرَدِ[3]

فبَـــــثّهُنّ عليـــــهِ، واســـــتَمَرّ بِـــــهِ

صُـــــمْعُ الكُعـــــوبِ بريئـــــاتُ مـــــن الحَـــــرَدِ[4]

---

١ وجرة : مكان بين مكة والبصرة فيه وحوش كثيرة، موشي الأكارع : هو الأبيض في قوائمه نقط سود، الطاوي : الضامر، المصير، واحد المصران، وكنى به عن البطن، كسيف الصقيل : أي يلمح، والصقيل : الذي يجلو السيوف، الفرد : الذي لا مثيل له .

٢ سرت : جاءت ليلا، الجوزاء : برج في السماء .

٣ ارتاع : فزع، الكلاب : صاحب الكلاب، الشوامت : القوائم، الصرد : شدة البرد، يقول إن هذا الثور بات من الخوف الذي أدركه والبرد الذي أصابه طوع قوائمه أي بات قائماًلا يطمئن فينام .

٤ بثهن : فرقهن، استمر به : استمرت قوائمه به، الصمع : الضوامر، الواحد أصمع، الكعوب، الواحد كعب : المفصل من العظام، الحرد : استرخاء عصب يد البعير من شد العقال، استعاره للثور لأنه لا يشد بعقال .

وكـــــان ضُـــــمْرانُ منــــه حيـــــثُ يُوزِعُــــــهُ

طعَــــــنَ الُمعـــــارِكِ عنــــد الُمحجَــــرِ النَّجُـــــدِ [1]

شــــــكَّ الفَريصـــــــةَ بالمـــــــدْرى فأنفَـــــذها

طَعـــــنَ الُمبيطِــــرِ، إذ يَشـــــفي مـــــن العَضَــــدِ [2]

كأنـــــه، خارِجــــاً مــــن جنـــبِ صَـــــفْحَتهِ

سَـــــفّودُ شَـــرْبٍ نَسُـــوهُ عنــــدَ مُفْتَـــأدِ [3]

فظَــــلّ يَعجُــــمُ أعلـــى الــــرَّوْقِ، مُنقبضـــاً

فـــي حالِـــكِ اللّـــون صَـــدقٍ، غيــــر ذي أوَدِ [4]

---

١ ضمران : اسم كلب الصياد، يوزعه : يغريه، المعارك : المقاتل، المحجر : الملجأ، النجد : الشجاع، يقول : كان الكلب من الثور حيث أمره الكلاب أن يكون .

٢ شك: أنفذ، الفريصة: بضعة في مرجع الكتف أو من مرجع الكتف إلى الخاصرة، المدرى:القرن،المبير :البيطار ،العضد: داءيأخذ من العضد،يريدأن قرن الثورلحدته نفذفي لحم الكلب مثلما ينفذمبضع البيطار في لحم الدابة إذاداوى من العضد

٣ الصفحة : الجانب، السفود : حديدة يشوي عليها اللحم : جماعة يشربون، نسوه : تركوه، المفتأد : موضع النار الذي يشوي فيه .

٤ يعجم : يمضغ، الروق : القرن، منقبضاً : قد تقبض من شدة الوجع، الحالك : الشديد السواد، الصدق : الصلب المستوي من الرماح، الأود : الاعوجاج .

لّمــــــــا رأى واشِـــــــقُ إقعـــــــاصَ صـــــــــاحِبِهِ

ولا سَــــــــبيلَ إلـــــــى عَقـــــــلٍ، ولا قَـــــــوَدِ [1]

قالـت لـه النّفسُ : إنـي لا أرى طَمعَا

وإنّ مــــــولاكَ لـــــم يَســـــلَمْ، ولــــم يَصِــــدِ [2]

ويقول أيضا :

كأنّمــــــا الرّحـــــل منهــــا فــــوقَ ذي جُـــــدَدٍ

ذَبَّ الرّيــــــاد، إلــــــى الأشــــــباحِ نَظّــــــارِ [3]

مُطَــــــــرَّدٌ، أُفْــــــرِدتْ عنْـــــــهُ حَلائِلُـــــــهُ

مـــــن وحـــــشِ وجـــــرَةَ أو مــــن وحـــــش ذي قــــارِ [1]

---

1 واشق : اسم آخر للصياد، الاقعاص : القتل السريع، العقل : الدية، القود : القصاص .

2 يقول : حدثت الكلب نفسه أن لا طمع في الأكل من لحم الثور، وأن صاحبه لم يسلم إذ قتلت كلابه، ولم يصد الثور الذي قتلها .

3 الجدد : الطرائق، الواحدة جدة، وأراد بذي الجدد : الثور الوحشي تعلو ظهره خطوط بيض وحمر، الذب : الدفع الرياد : الارتياد، التجول، أي أن هذا الثور كثير التجول لا يستقر في مكان، وقوله : إلى الأشباح نظار، كناية عن المرح لأن الثور الوحشي يكثر من العدو في الصحراء كلما تراءت له الأشباح، وفي وصفه هذا للثور يصف سرعة ناقته ونشاطها لأنه شبهها به .

مُجَـــــرَّسٌ، وحَــــــدٌ، جَــــأبٌ أطـــــاعَ لــــــه

نَبـــاتُ غَيــــثٍ، مــــن الوَســـــميّ، مبِكــــارِ [2]

سَـــــــراتُه، مـــــا خَـــــــلا لبَانَـــــــه، لهَــــــقٌ

وفــــي القـــــوائمِ مثـــــلُ الوَشـــــمِ بالقــــارِ [3]

باتَـــــــتْ لــــــــه ليلَـــــــةٌ شَـــــــهباءُ تســـــفعُهُ

بحاصِـــــــــبٍ، ذات إشـــــــعانٍ وأَمطـــــــارِ [4]

وبــــــاتَ ضَـــــــيفاً لأرطــــــاةٍ، وألجــــــأهُ

مــــعَ الظّــــلامِ، إليهـــــا وابـــــلٌ ســــارِ [1]

---

١ مطرد : مشرد، أفردت عنه حلائله : أبعدت عنه زوجاته فأصابه لذلك ضرب من الجنون وجعل يكثر العدو .

٢ المجرس : الخائف لسماعه جرس الإنسان، أي صوته، وحد : وحيد، جأب : صلب شديد، أطاع له الكلأ : اتسع وأمكن رعيه حيث شاء، الوسمي : أول المطر، ومثله المبكار، وصف الثور بالذعر والقوة.

٣ سراته : ظهره، لبانه : صدره، لهق : أبيض، القار : الزفت .

٤ ليلة شهباء : أي تهب فيها ريح باردة، تسفعه : تلفحه وترميه، الحاصب : الريح تقذف بالحصباء، أي الحصى، ذات إشعان، هو من الشعن : ما تناثر من ورق العشب بعد يبسه .

حتـــــى إذا مــــا انجلَــــتْ ظلمـــــاءُ لَيلَتِــــهِ

وأســــــفَرَ الصّـــــبحُ عنــــــهُ أيّ إسْــــــفارِ [2]

أهــــوى لـــــه قــــانصٌ، يســـــعى بأكلُبِـــــهِ

عــــاري الأشــــاجع، مـــن قُنّـــاصِ أنمـــارِ [3]

مُحــــالفُ الصّــــيدِ، هَبّــــاشٌ، لـــــه لَحـــــمُ

مــــا إن عليـــــه ثيــــابٌ غيـــرُ أطمـــارِ [4]

يســـــعى بغُضــــفٍ بَراهـــــا، فهــــي طاويـــــةٌ

طــــولُ ارتحــــالٍ بهــــا منـــــهُ، وتســــيارِ [5]

---

١ الأرطاة، واحدة الأرطى : شجر نوره كنور الخلاف وثمره كالعناب، وهي مرة تأكلها الإبل غضة، الوابل : المطر الغزير، الساري : المطر يسح في الليل .

٢ انجلت : انكشفت، أسفر : أضاء .

٣ أهوى له : انقض عليه، الأشاجع : أصول الأصابع التي تتصل بعصب ظاهر اليد، وعريها محمود في الرجال أنمار : قبيلة مشهورة بالصيد .

٤ هباش : كثير الهبش، وهو الكسب، له لحم : كثير اللحم، الأطمار، الواحد طمر : الثوب الخلق البالي .

٥ الغضف، الواحد أغضف : اللين الناعم، من الغضف في الأذن : أي الاسترخاء، وأراد بالغضف كلاب الصيد ، طاوية : جائعة، براها : أضرها .

حتـــــى إذا الثّـــــوْرُ، بعـــــد النّفـــــرِ، أمكنَـــــهُ

أشـــــلى، وأرســـــلَ غُضـــــفاً، كلّهـــــا ضـــــارِ [1]

فكَـــــرّ مَحمِيّـــــة مـــــن أن يَفِـــــرّ، كمـــــا

كَـــــرّ المُحـــــامي حِفاظـــــاً، خَشـــــيةَ العـــــارِ [2]

فشَـــــكّ بـــــالرّوْق منـــــه صَـــــدرَ أوّلهـــــا

شَـــــكّ الُمشـــــاعِبِ أعشـــــاراً بأعشـــــارِ [3]

ثـــــمّ انثَنـــــى، بعـــــدُ، للثّـــــاني فأقصَـــــدهُ

بـــــذاتِ ثَغـــــرٍ بَعيـــــدِ القَعْـــــرِ، نَعّـــــارِ [4]

وأثبَـــــتَ الثّالـــــثَ البـــــاقي بنافِـــــذَةٍ

مـــــن باســـــلٍ، عـــــالمٍ بـــــالطّعنِ، كـــــرّارِ [1]

---

١ النفر : العدو، أشلى : دعا كلابه للصيد، الضاري : المعتاد على الصيد.

٢ محمية : محافظة، المحامي : المدافع، أراد أن الثور كر ولم يفر .

٣ الروق : القرن، المشاعب، النجار الذي يشعب القدح، ويصدعه فيصيره عشرة أجزاء، والقدح : السهم قبل أن ينصل ويراش، وسهم الميسر .

٤ أقصده : رماه، ذات ثغر : أي طعنه ذات ثغر، أي شق، القعر : الغور، العمق، نعار : له نعير، أي صوت .

وظـــــلّ، فــــي ســــبعةٍ منهــــا لحِقــــنَ بـــــه

يكُــــــرّ بـــــالرّوقِ فيهــــا كَـــــرّ إســـــوارِ [2]

حتــــــى إذا مــــــا قَــــــضَ منهــــــا لُبانَتَـــــهُ

وعـــــــادَ فيهـــــــا بإقبـــــــالِ وإدبـــــــارِ [3]

انقـــــضّ، كالكوكـــــبِ الـــــدّرّيّ، منصَـــــلِتاً

يَهـــــوي، ويخلِـــــطُ تقريبـــــاً بإحْضـــــارِ [4]

فـــــذاكِ شِـــــبْهُ قَلوصـــــي، إذ أضَـــــرّبها

طـــولُ السُّـــرى، والسُّـــرى مـــن بعـــد أســـفارِ [5]

ويُعنى الشاعر الجاهلي برسم « صورة كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة، ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر

---

١ النافذة : الطعنة الماضية، الباسل : الشجاع .

٢ الإسوار : الرامي الحاذق .

٣ لبانته : حاجته .

٤ الدري : اللامع المتلألىء، منصلتا : ماضياً في سرعة، التقريب والإحضار : ضربان من السير .

٥ القلوص : الناقة، السرى : السير في الليل، يقول : إن ناقته كالثور في سرعتها ونشاطها وإن أضر بها سير الليل والسفر بعد السفر .

» [1]، وبعد أن يفرغ الشاعر من رسم الصورة الجسدية للثور ولحالته النفسية يبدأ « في تطوير الصورة وتنميتها طولياً بقص الحدث المتكرر، فالجو شتائي، يلجيء الثور إلى البيات بجانب الشجرة الملازمة لصورته، شجرة الأرطى » [2] .

ومن الجدير بالإشارة أنَّ الشاعر الجاهلي قد عني بالتنويعات اللونية الثابتة، فالناقة داكنة اللون، ويشبهها بالثور الوحشي الذي يطغى عليه اللون الأبيض، إذ تكون قوائمه موشاة يختلط فيها السواد بالبياض، وصدره إلى نحره أسود، أي الجزء السفلي يشيع فيه السواد في حين يشيع في الجزء العلوي البياض الناصع، كما أنَّ الشاعر يعنى بالتعاقب الزمني الليل والنهار، مع تأكيد اللون فيهما، غير أنَّ الليل تختلط فيه العتمة بضياء القمر مع مطر وغيوم .

ومن الطريف أنَّ الثور الوحشي يلتجئ إلى شجرة أرطأة في الليل في الوقت الذي يظهر فيه القمر ويختفي وراء الغيوم، تماماً كاحتماء الثور بالشجرة، وذلك في جو شتوي ممطر، أي أنَّ حركة الثور تتوقف في الليل مع ظهور القمر واختفائه، فكأن أحدهما لا يظهر إلا باختفاء الآخر، ولذلك فبمجرد ظهور الشمس واشراقة الصباح يختفي القمر ويبدأ الثور بالظهور والتحرك . إنَّ هناك قمراً ظاهراً في السماء، ورمزاً مختفيا يدل عليه هو الثور، وحين تبزغ الشمس يختفي المرموز« القمر » ويتبدى الرمز «الثور» .

ويبدأ الصراع مع إطلالة النهار عند النابغة، إذ يرتاع الثور من صوت الصياد، ثم يشرع في الهرب، ثم يطلق الصياد كلابه، فيتحول الثور من الهرب إلى المواجهة، وإذا كان الثور يحتمي في الليلة الممطرة بشجرة أرطأة، فإنَّه هنا يحتمي بقرنيه، وهما يشبهان إلى حد كبير الهلال، وغالبا ما ينتصر الثور في المعركة، ويعمد النابغة الذبياني إلى التفصيل في وصف المعركة، وكيف أنفذ الثور فريصة الكلب بقرنه تماماً كما ينفذ المبيطر طبيب الحيوانات كتف الحيوان المصاب بداء العضد، ويواصل تفصيل الصورة

---

[1] على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٢١٥ .

[2] نفسه، ص ١٢٦.

بأنَّ صورة القرن النافذ من كتف الكلب تشبه سفود الشواء الذي نسيه جماعة من الناس عند موقد نار قد أكلوا عنده وشربوا، ثم ينتقل إلى وصف الكلب بأنه منقبض من شدة الوجع، وأنه يمضغ القرن الذي اخترق جسده، أما النتيجة فتنقل على لسان الكلب المهزوم، في ان الصياد خسر ولم يربح، «لم يسلم ولم يصد ».

إنَّ الثور الوحشي الذي كرره الشعراء الجاهليون « له نظير في السماء . . . وبجانب الثور مجموعة من النجوم تسمى الجبار . . . ويقال إنَّ كل الشعوب تقريباً قد شاهدت صياداً أو محارباً في المجموعة، والكلاب التي تهاجم الثور لها ما يماثلها من مجموعات النجوم فلا تبعد عن الجبار كثيراً مجموعتا الكلب الأكبر والكلب الأصغر» [١].

وإذا كنا لم نجد صراعاً في السماء بين الكلاب والثور إذ ربما ضاعت أبعاده الأسطورية فإنَّ هذا الصراع يتجلى حينما يغيب أحد الطرفين، فغياب مجموعتي الكلاب في السماء بسبب بزوغ الشمس، يظهر الصياد وكلابه في النهار يتابعان الثور، وتنشب المعركة التي ينتصر فيها الثور غالبا .

أما قصة البقرة الوحشية فلا تكاد تختلف عن الثور الوحشي إلا في أنها أم فقدت وليدها الذي أكلته السباع، ثم تتابع الصورة، يقول لبيد بن ربيعة : [٢]

أَفَتِلْـــــــــــكَ أَمْ وَحشَـــــــــــيَّةٌ مَسْبُـــــــــــوعةٌ

خَـــــــذَلَتْ وهادِيــــــةُ الصِّـــــوارِ قِوامُهَـــــا [٣]

---

١ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٤٢ . ١٤٣.

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٢٣٤ . ٢٤١.

٣ مسبوعة : أي أصابها السبع بافتراس ولدها، الهادية : المتقدمة، الصوار : القطيع من بقر الوحش، قوام الشيء : ما يقوم به هو .

خَنسَــــاءُ ضَـــيَّعتِ الفَرَيـــرَ فَلَـــمْ يَــــرِم

عُــــرضَ الشَّـــــقائِقِ طَوْفُهـــــا وبُغَامُهــــــا [1]

لمعفّـــــــرٍ قَهْـــــــدٍ تَنــــــازعَ شِــــــلوَهُ

غُــــبْسٌ كَواسِـــــبُ لا يُمـــــنُّ طَعامُهــــــا [2]

صَــــــادَفنَ مِنهــــــا غِــــــرَّةً فأَصــــــبْنَهَا

إِنَّ المَنايـــــــا لا تَطـــــــيشُ سِـــــــهامُها [3]

بَاتَـــــتْ وأَسْــــبَلَ وَاكِـــــفٌ مـــــن دِيمَـــــةٍ

يَــــروي الخَمَائِــــلَ دائمــــاً تَسْــــجامُها [4]

يَعلُـــــــو طَريقَـــــــةَ مَتنِهــــــا مُتَواتِـــــــرٌ

فـــــي لَيلـــــةٍ كَفَـــــرَ النُّجُـــــومَ غَمَامُهَــــــا [5]

---

١ الخنس : تأخر في الأرنبة، الفرير : ولد البقرة الوحشية، الريم : البراح، العرض : الناحية، الشقائق : جمع شقيقة، وهي ارض صلبة بين رملتين، البغام : صوت رقيق.

٢ التعفير : الالقاء على أديم الأرض، القهد : الأبيض، التنازع : التجاذب، الشلو : العضو، الغبس : لون كلون الرماد المن : القطع.

٣ الغرة : الغفلة، الطيش : الانحراف والعدول .

٤ وكف : قطر، الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة، التسجم : صبه فانصب .

٥ طريقة المتن : خط من ذنبها إلى عنقها، الكفر : التغطية والستر .

تَجتَـــــــافُ أَصـــــــلاً قَالِصـــــــاً مُتَنَبِّـــــــذاً

بِعُجُـــــوبِ أَنقـــــاءٍ يَميـــــلُ هُيامُهـــــا [1]

وَتُضـــــيءُ فـــــي وَجْـــــهِ الظَّـــــلامِ مُنيـــــرَةً

كَجُمانـــــةِ البَحـــــريِّ سُـــــلَّ نِظامُهَـــــا [2]

حَتَّـــى إِذا انحســـر الظـــلام وأَسْـــفَرَتْ

بَكَـــــرَتْ تَـــــزِلُّ عـــــن الثَّـــــرى أَزلامُهـــــا [3]

عَلِهَـــــتْ تَـــــرَدَّدُ فـــــي نِهـــــاءِ صُـــــعَائِدٍ

سَـــــبعاً تؤامـــــاً كَـــــامِلاً أَيَّامُـــــها [4]

---

١ الاجتياف : الدخول في جوف الشيء، التنبيذ : التنحي، العجب : أصل الذنب، النقا : الكثيب من الرمال ، الهيام : ما لا تماسك به من الرمال .

٢ الاضاءة : الإنارة، وجه الظلام : أوله، الجمان والجمانة : درة مصوغة من الفضة، وأصله فارسي معرب .

٣ الانحسار : الانكشاف، الاسفار : الاضاءة، الازلام : قوائمها .

٤ العله والهلع : الانهماك في الجزع والضجر، نهاء : غدير، صعائد : موضع بعينه، التؤام : جمع توأم .

حتـــــــى إِذا يَئِسَـــــــتْ وأَسـ ــــحَقَ خَــــــالقٌ

لـــــــم يُبلِـــــهِ إرضـــــاعُها وفِطامُــــــــها [1]

فَتَوجســـــــــتْ رِزَّ الأَنـــــــيسِ فَراعَهـــــــــا

عــــن ظَهـــرِ غَيـــبٍ والأَنـــيسُ سُـــقامُها [2]

فَغَـــــدَتْ كِـــــلا الفَـــرجينِ تَحســـــبُ أَنَّـــــهُ

مَـــــولَى المَخافَـــــةِ خَلْفُهـــــا وأَمامُهــــــا [3]

حتـــــــى إذا يَـــــئِسَ الرُّمـــــــاةُ وأَرسَـــــلُوا

غُضْـــــفاً دَواجِــــنَ قَـــــافلاً أَعصامُــــــها [4]

---

١ الاسحاق : الإخلاق، الخالق :الضرع الممتليء لبنا .

٢ الرز : الصوت الخفي، الأنيس : الإنسان، راعها : أفزعها، السقام : المرض .

٣ الفرج : موضع المخافة .

٤ الغضف من الكلاب : المسترخية الآذان، الدواجن : المعلمات، القفول : اليبس، أعصامها : بطونها .

فَلَحِقـــــــنَ واعتَكَـــــــرَتْ لهـــــــا مَدْرِيَّـــــــةٌ

كَالسَّـــــــمْهَرِيَّةِ حَـــــــدُّهَا وتَمَامُهـــــــا [1]

لِتَـــــــذُودَهُنَّ وأَيقنـــــــتْ إِنْ لـــــــم تَـــــــذُدْ

أَنْ قـــــد أَحَـــــمَّ مـــــن الحُتُـــــوفِ حِمامُهـــــا [2]

فَتَقَصَّـــــــدتْ منهـــــا كَسَـــــابِ فضُـــــرِّجتْ

بِـــــدَمٍ وغُـــــودِرَ فـــــي المَكَـــــرِّ سُـــــخَامُها [3]

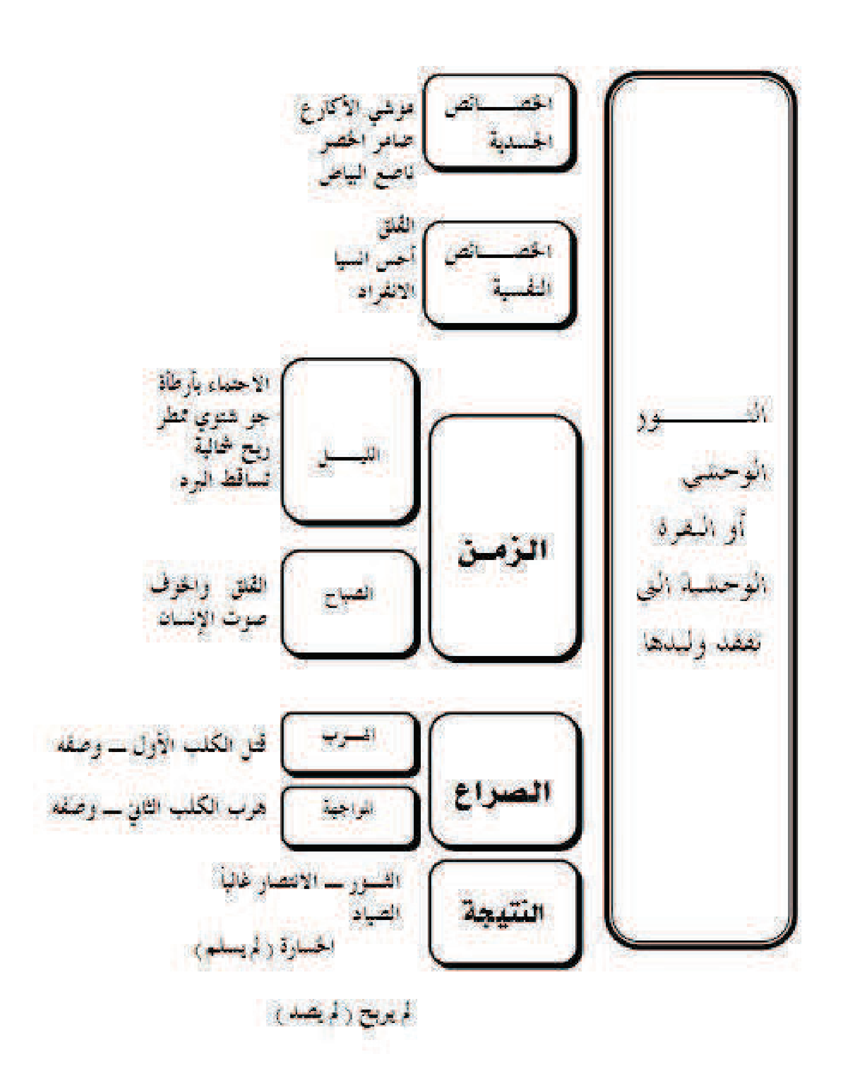
إنَّ الصورة الشعرية في هذه الحالة تنمو وتمتد وتتفرع بطريقة خاصة ويمثل المشبه مجرد مثير كي يتحول الشاعر إلى قصة الثور الوحشي أو البقرة الوحشية ويتناول خصائصه من زوايا عديدة، ولا تخلو الصور الممتدة من صور فرعية جزئية تكمل الصورة الكلية الممتدة، إنَّ الصورة مع الثور الوحشي أكثر امتدادا ونموا، وتتميز بطابعها القصصي الذي ينطوي على أبعاد درامية تتجسد في الصراع بين الثور من ناحية وقوى الطبيعة من ناحية أخرى، كما يتجسد في الصراع مع الإنسان وأدوات صيده، سلاحاً كان أو كلاباً ولا يخلو البناء القصصي من شخصيات وحوار، على الرغم من أنَّ هذه الشخصيات جلها حيوانية، وأقلها إنسانية، ما يدفع إلى الاعتقاد بأن هناك أبعاداً أسطورية تتحكم في القصة والصورة الشعرية، ويمكن تمثل ذلك على النحو التالي :

---

١ عكر : عطف، المدرية : طرف قرنها، السمهرية : الرماح .

٢ الذود : الكف والرد، الاحمام : القرب، الحتف : قضاء الموت .

٣ أقصد وتقصد : قتل، كسابِ : اسم كلبة، وكذلك سخام .


الثور
الوحشي
أو البقرة
الوحشية التي
تفقد وليدها
الخصائص الجسدية
موشي الأكارع
ضامر الخصر
ناصع البياض
الخصائص النفسية
القلق
أحس أنسيا
الانفراد
الزمن
الليل
الاحتماء بأرطاة
جو شتوي ممطر
ريح شمالية
تساقط البرد
الصباح
القلق والخوف
صوت الإنسان
الصراع
الحرب
قتل الكلب الأول ــ وصفه
المواجهة
هرب الكلب الثاني ــ وصفه
النتيجة
الثور ــ الانتصار غالبا
الصياد
الخسارة ( لم يسلم )
لم يربح ( لم يصد )

# الفصل الثامن

# الإيقـاع

( ١ )

يتحدد الإيقاع بعنصرين جوهريين لا بد من توافرهما معاً، وهما : الحركة والتنظيم، وقد عبر الدارسون عن هذين العنصرين بطرائق مختلفة، فابن فارس يرى أنَّ هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، فهو يحدد « أَنَّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة» [١]، فتقسيم الزمان تأكيد على زمانية الإيقاع في الموسيقى والشعر وانَّ تقسيم الزمان يتم عبر ضربة أو حركة في الصوت في الموسيقى، أو تقسيمه بالوحدات الصوتية في الشعر، وإذا كان هذان البعدان يمثلان الحركة، فإنَّ الإيقاع لا يتم بمجرد حدوث هذه الحركة دون انتظام يحدد أبعادها ويلم عناصرها .

ويرى ريتشاردز أنَّ الإيقاع يعتمد « كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع » [٢] فالتكرار « حركة » في الصوت، وانَّ التوقع يعني « انتظام » هذه الحركة بكيفية معينة، وليس شرطاً في تصور ريتشاردز أن يحدث ما تتوقعه بالفعل . كما أنه يرجع جانباً من الإيقاع وتوقعه إلى حالة ذاتية شعورية .

ويعرف برتيل مالبرج الإيقاع في الكلام بأنه « تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي» [٣]، وعلى الرغم من أنه يعنى بتحديد وظيفة الإيقاع الجمالية وتأثيراته الدلالية فإنه يؤكد عنصري الإيقاع ويتحدد بالحركة التي يتم تقسيم الوحدات اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية، وضرورة انتظام الوحدات الصوتية بطريقة يتكرر حدوثها .

---

١ ابن فارس، الصاحبي، ص ٤٦٧ .

٢ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٨٨ .

٣ برتيل مالبرج، علم الأصوات، ص ١٩٩ .

ويحدد فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقى بأنه « تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه » [١]، ولم يقتصر فؤاد زكريا على تأكيد عنصري الإيقاع فحسب، بل يحدد لكل منهما خاصيته المادية أو الروحية، فالحركة لديه تعبير « عن العنصر المادي » في الإيقاع، في حين يكون التنظيم « تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي » وبهذا يكون الإيقاع في تصوره«جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد، أو بين المجالين العضوي والبيولوجي من جهة والمجال الذهني والهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام » [٢]، ولا يختلف شكري عيّاد عن غيره من الدارسين فهو يؤكد أنَّ الإيقاع « يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام»[٣] .

إذن فالإيقاع في الموسيقى والشعر يتمثل في تتابع الوحدات الحركية المنظمة المتتالية في الزمن، بمعنى أنَّ الإيقاع لا يتم حدوثه في الموسيقى والشعر إلا في حدود زمنية غير أنَّ مفهوم الإيقاع قد يتم تمثله في آن واحد كما هو الحال في الفنون المكانية البصرية و في الرسم، والعمارة، والنحت، والبناء، ويكون الإيقاع هنا غير مرتبط بالتتابع الزمني وإنما يرتبط بحاسة البصر، فالإيقاع في الرسم مثلا هو « تكرار المساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى تعرف بالفترات» [٤] ولذا ألفينا ريتشاردز يؤكد أنَّ السياق الزمني ليس « لازماً للإيقاع »[٥].

---

١ فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٠ .

٢ نفسه، ص ٦١.

٣ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣ .

٤ عبد الفتاح رياض، في الفنون التشكيلية، ص ٩٥ .

٥ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢ .

إن الوحدات الصوتية تحتوي بالقوة على إمكانيات إيقاعية، ولا يتأتى لهذه الإمكانيات من تأدية دورها بفاعلية إلا في سياقات نثرية فنية معينة، ويصل تأثير نغماتها أقصى مداه في الشعر، فالوحدات الصوتية هي مادة الشاعر في خلق إيقاعه، ففي تركيبها وتكرارها بكيفية معينة يتولد الإيقاع الشعري .

ولقد اكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي الأساس الصوتي الذي بنى عليه الشاعر العربي إيقاعه، وهو أساس بسيط فيما يرى ذلك شكري عياد لأنه يبنى على « التمييز بين السكون والحركة »[١]، أي أنَّ تركيب الوحدات الصوتية بما تشتمل عليه من حركة وسكون يشكل إيقاع القصيدة . غير أنَّ هذه البساطة، والكلام لشكري عياد، بساطة خادعة، فإننا إذا شرعنا في تتبع النظام الذي تجري عليه الأوزان المختلفة من حيث تعاقب الحركات والسكنات طالعتنا أشكال بالغة التعقيد[٢]، ولسنا هنا في سياق تتبع الدرس العروضي عند العرب، ولا تتبع الخلافات بين الدارسين في تصنيف الإيقاع الشعري العربي من حيث التحديد الكمي أو النبري أو الارتكازي [٣]، ولكننا في سياق تأكيد أنَّ الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للغة، ولذا فإنَّ الشعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد مادة صياغته من اللغة ذاتها [٤]، وانَّ الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر « لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي »[٥] .

وإذا كانت الوحدات الصوتية هي التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، فإن عملها من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية، أي أنَّ تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات يؤثر

---

١ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٩ .

٢ نفسه .

٣ انظر : محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٦٤ وما بعدها .

٤ نفسه، ص ٢٩ .

٥ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

في تحديد قيمتها الإيقاعية، ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومروراً بالكلمة، فالبيت الشعري، ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها .

إذن فالإيقاع الشعري بالغ التشابك والتعقيد، فهو يتصل بالإمكانيات الكامنة التي تنطوي عليها الوحدات الصوتية من ناحية، ويتصل بالانفعال المتخلق في أعماق الإنسان من ناحية ثانية . ولا ريب أنَّ هناك علاقة بين انفعال الإنسان وانتقاء مفرداته وكيفية تركيبها وتضامها، ومن ثم فإن هذا يؤثر في تشكيل الإيقاع، ويفسر هذا أنَّ إيقاع القصيدة يكون بسيطاً وساذجاً ومملاً حين يكون مجرد إيقاع مقصود لذاته، ولا يعبر حقيقة عن انفعال متوقد في الذات المبدعة، ولذا سرعان ما تمجه النفس وتمل منه، أما الإيقاع المتأثر بالانفعال والمتخلق في ضوء معطياته فانه سيكون له تأثير واضح تتجلى ملامحه في عمق تأثيره في المتلقي، ومدى غناه وثرائه، ولأنه يعبر عن وحدة الانفعال التي تؤثر في وحدة القصيدة . فالانفعال هو مبعث الشاعر لاختيار كلماته وانتقائها لتعبر عنه، وهو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة، ومن خلال تشكيلها بكيفيات معينة يظهر ما نطلق عليه الوجود الموضوعي للقصيدة .

وإذا كانت الكلمات تنطوي على دلالات معينة في أثناء تضامها في سياق لغوي نثري، فإنها في الشعر تتجاوز الدلالة المعجمية، وتتجاوز دلالتها في إطار سياقها النثري لأنَّ الإيقاع يسهم في تفجير الإمكانيات الكامنة في الكلمات، ويمكنها من التأثير بعضها في بعض، وإذا جاز القول إنَّ معاني الكلمة تمر عبر مراحل تتدرج نحو الغنى، من الدلالة المعجمية، فالدلالة في سياق نثري، ثم الدلالة في النص الشعري، فان هناك دلالات تتخلق من الإيقاع ذاته، يمكن أن نطلق عليها ظلال المعاني، أو المعاني التي اسهم الإيقاع في تخليقها .

( ٢ )

لا ريب انَّ القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العموم من أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها، وانَّ المطلع باستثناء التصريع يحدد البناء الإيقاعي للقصيدة كلها، كما أنَّ البيت الشعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت، وإنَّ الشاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشعري، أو بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته، ونوع ضربه وعروضه، ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات أو ضرورات .

وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي، الذي لا بد للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنَّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها، لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي .

ويبرز أمامنا سؤال يطرح نفسه بإلحاح، ترى هل كان الشعر العربي القديم جاهليا، وإسلاميا، وعباسيا، صورة ثابتة وجامدة للنظام الإيقاعي الخارجي بوصفه نظاما معياريا ثابتا ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهذا يعني أنَّ القصائد العربية ستتحول إلى صورة جامدة واحدة مكرورة، وهذا ليس بصحيح، لأنَّ النصوص الشعرية في تلك المراحل تدحض هذا الزعم، وتؤكد تفاوتاً إيقاعياً في القصائد التي نظمت على بحر شعري واحد كالطويل مثلا، كما أنَّ الشاعر نفسه تتفاوت تنويعاته الإيقاعية في القصائد المتماثلة في وزنها، بل وفي داخل القصيدة الواحدة بحسب الحالة الشعورية التي يمر بها .

وفي ضوء هذا نستطيع القول إنَّ هناك ثابتاً معيارياً يتحدد في القوانين الصارمة للعروض العربي كما أرساه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد التزم الشعر العربي بهذه القوانين، ولكنه في الوقت نفسه عبر عن تجربته الشعورية، وهي تجربة خاصة، ولذلك فإن

الشاعر المبدع هو الذي يسعى إلى تحويل الثابت المعياري إلى إيقاع خاص به، يلّونه وينوّع فيه تجربته الشعورية، بمعنى أنَّ الشاعر يحافظ على التفعيلات ونظامها ولكنه يتحرك بحرية ما في إطار هذه التفعيلات بتنويعات إيقاعية خاصة، سنطلق عليها الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهذا هو الذي يسهم في تحديد خاصية هذا الشاعر، ويسهم أيضا في تحديد أسلوبه « ولا نستطيع أن نتصور أنَّ الشاعر في هذا البحر أو ذاك وفي هذه الموضوعات والمعاني المختلفة التي يعرض لها في القصيدة الواحدة من الوقوف على الأطلال إلى الغزل والوصف المديح أو الهجاء، إنما يعزف مقطوعة موسيقية واحدة، أو يصدر عن نغم رتيب متكرر، فحياة الجاهلي كانت حياة متجددة متغيرة وظروف الحياة من حوله لم تكد تبقي شيئا على حاله، ومثل هذه الرتابة الموسيقية من شأنها أن تعقد نفسيته، وتفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي من هذا التوتر الدائب بين الشاعر وبيئته في أشكالها المختلفة : الاجتماعية والقبلية والدينية والاقتصادية، ونريد أنْ نصل من هذا إلى القول بأنَّ عالم الشعر الداخلي ينبئ عن موسيقى متغيرة ومتجددة في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي،إطار البحر الشعري»[1].

وقد حفل الشعر الجاهلي بأنماط متعددة من الإيقاع الداخلي، ويمكن التحدث عن نمطين مهمين في هذا السياق، وهما :

**_أولاً : التكرار :**

ويراد به إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية، أو في قصيدة، أو في ديوان شاعر، ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية :

- تكرار شطر بيت شعري .
- تكرار مقطع من البيت .

---

[1] ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٢٨٤ .

- تكرار كلمة .
- تكرار حرف .

أما تكرار شطر بيت شعري فإن له وجوداً واضحاً في الشعر الجاهلي، ولعل هذا يرجع إلى المراحل الأولى من إبداع الشعر العربي، « وإنَّ اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة في دهرها الأول، حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النضج والقوة والاستواء الذي بلغته في العصر الجاهلي » [1]، ومن أمثلة ذلك قول المهلهل بن ربيعة :

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا طَرُدَ اليَتيمُ عن الجَزُورِ
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا مَا ضِيمَ جِيرانُ المُجيرِ
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا رَجَفَ العِضاهُ من الدَّبُورِ [2]
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا خَرجَتْ مُخَبَّأَةِ الخُدورِ
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا ما أُعلنَتْ نَجوَى الأمورِ
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    إذا خِيفَ المخوفُ من الثُّغورِ
على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ    غَدَاةَ تَلاتلِ الأَمرِ الكَبيرِ [3]

ومن قول طرفة بن العبد:

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا    آفَةُ الجُزْرِ مَسَاميحٌ يُسُرْ [4]
وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا    واضِحُو الأَوجُهِ في الأَزمَةِ غُرّ [5]
وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا    فَاضِلُو الرأَيِ وفي الرّوعِ وُقُر [1]

---

[1] عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢ / ٤٦ .

[2] رجف : تحرك حركة شديدة، العضاه : كل شجر له شوك .

[3] الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، ١ / ١٢٤ . التلاتل : الشدائد.

[4] الجزر : جمع جزور، أفتها : نحرها وذبحها .

[5] الغر : البيض، يعني حلما وسماحة وكرما .

وَلَقَدْ تعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا صَادقو البأَسِ وفي المَحفِلِ غُرّ [٢]

أما تكرار مقطع في البيت الشعري فلا يقل في وجوده في الشعر الجاهلي عن تكرار شطر من البيت، نقتصر في ذلك على قول الخنساء :

تَبكـــي خُنـــاسٌ فَمَـــا تَنفـــكُ مَـــا عَمَـــرتْ

لَهَـــا عَليـــهِ رَنـــينٌ وهـــي مِفْتَـــارُ [٣]

تَبكـــي خُنـــاسٌ عَلَـــى صَـــخْرٍ وَحـــقّ لَهَـــا

إذْ رَابهـــا الـــدَّهْرُ إنَّ الـــدَّهْرَ ضَـــرَّارُ [٤]

وتقول :

وَإِنَّ صَـــــخْرَاً لَوالـــــينَا وَسَيدُنَـــــا

وإِنَّ صَـــــخْرَاً إِذا نِشْتـــــوا لَنَحْـــــاّرُ

وإِنَّ صَـــــخْرَا لمقـــــدامٌ إِذا رَكِبـــــوا

وإِنَّ صَـــــخْرَا إذا جَاعـــــوا لَعَقَّـــــارُ

---

١ وقر : جمع وقور .

٢ طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ص ٥٦. .

٣ ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

٤ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٧ .

وإِنَّ صَـــــــخْرَا لَتَـــــأَتمُ الهُـــــــداةُ بِـــــــهِ

كأَنَّـــــــهُ عَلَـــــمٌ فــــــي رأسِـــــهِ نــــــارُ [1]

وتقول :

وَابكـــــــي أَخـــــاَكِ ولا تَنْسَـــــــي شَـــــمائلَهُ

وابكـــــي أَخـــــاكِ شـــــجَاعَاً غَيْــــرَ خَــــوَّارِ

وابكـــــــي أَخـــــاكِ لأَيتـــــــامٍ وأَرمَلَـــــــةٍ

وابكـــــي أَخـــــاكِ لِحــــقِّ الضَّـــيفِ والجَـــارِ [2]

وقولها :

أَعَينـــــــــــيَّ جُـــــــــودَا وَلاَ تَجمُـــــــــــدَا

أَلاَ تَبكيـــــــــانِ لِصَخْـــــــــــرِ النَّـــــــدى ؟

---

[1] نفسه، ص ٤٨ . ٤٩ . العلم : الجبل .

[2] نفسه، ص، ٧٥.

أَلاَ تَبكيـــــــــانِ الجَـــــــريءَ الجَميـــــــــلَ

أَلا تَبكيـــــــانِ الفَتَـــــــــى السَّـــــــيِّدا ؟[1]

أما تكرار كلمة فهو كثير في الشعر الجاهلي، ويراد به تقوية النغم والتأكيد على المعنى وشدة الاهتمام، وقد أكثرت الخنساء من تكرار كلمة « بكى » وما يشتق منها، كما كررت اسم أخيها« صخر » وقد سبق أن ذكرنا بعضا من ذلك، ومثله ما قاله الأعشى:

عَلَّقتُهَـــــــا عَرَضَـــــــاً، وَعُلّقَـــــــتْ رَجُـــــــلاً

غَيـــــري وعُلِّـــــقَ أُخـــــرَى غَيرَهـــــا الرَّجُـــــلُ

وعُلّقتـــــــــهُ فَتَـــــــاةٌ مـــــــا يُحَاوِلُـــــــــها

مـــــن أَهلِـــــها مَيِّـــــتٌ يَهـــــذِي بِهَـــــا وَهِـــــلُ [2]

وعُلِقَتْنـــــــــي أُخـــــــرى مَـــــــا تُلائمُنـــــــــي

فَأَجْـــــــمَعَ الحُـــــــبُّ حُبّـــــــاً كُلُّـــــــهُ تَـــــبِلُ[3]

---

1 نفسه، ص ٣٠ .

2 الوهل : الفاقد العقل .

3 الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣١ .١٣٢ . التبل : الفساد .

وهناك نوع من التكرار أطلق عليه قدامة بن جعفر « التوشيح » وهو « أنْ يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إنَّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»[١] يقول زهير:

إِنَّ الخَلَـــيطَ أَجَـــدَّ البَـــيْنَ فَانفَرَقَـــا

وَعُلِّـــقَ القَلـــبُ مِـــنْ أَســـمَاءَ مـــا عَلِـــقَا [٢]

ويقول :

وَكُـــــلُّ مُحــــــبٍّ أَحْــــدَثَ النــــأَي عِنــــدَهُ

سُلُـــــوٌّ فُـــــؤَادٍ غَيـــرَ حُبِّـــكِ مـــا يَسْلُـــو [٣]

وتقول الخنساء [٤]:

يَـــــاعَينُ مـــــا لَـــــكِ لا تَبكـــــينَ تَســـــكَابَا ؟

إذ رابَ دَهْـــــرٌ وَكَـــــانَ الـــــدَّهرُ رَيَّابَـــــا [٥]

---

١ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٦٧.

٢ الخليط:المخالط في الدار، أجد البين:من الجد خلاف اللعب، أي اجتهد في البين وحققه،انفرق:انفعل بالفرقة.

٣ زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٥ و٣٩ و٥٨ .

٤ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٧ .

٥ التسكاب : سكب الدمع صبه، الرياب : كثير الريب .

يَعْـــــدو بِــــهِ سِــــابِحٌ، نَهْــــدٌ مَـــــراكِلُهُ

مُجَلــــــبَبٌ بِسَــــوَادِ الليــــــلِ جِلبَابـــــــا [1]

حَتَّــــــــى يُصــــــــبّحَ أَقـــــواماً يُحَـــــــارِبُهم

أَو يُســـــلبوا دونَ صَـــــفِّ القَـــــومِ أَسْــــلابَا

وتقول [2]:

تَقــــولُ نِســــاءٌ : شِــــبتِ مِـــنْ غَيـــرِ كَبْــــرَةٍ

وأَيســــــرُ ممَّــــا قَـــــدْ لَقيــــتُ يُشـــــيبُ

وتقول :

ذَكَــــرْتُ أَخَـــــي بَعْـــــدَ نَـــــومِ الخَلــــــيِّ

فانحَــــــــدَرَ الــــــدّمعُ مِنّــــــي انحــــــدَارا

---

[1] السابح: الفرس السريع الجري، النهد: الحسن الجميل، المراكل: حيث تصيب الرِجل من الدابة إذا ركلت.

[2] الخنساء، ديوان الخنساء، ص ١٥ .

تَصَيَّــــــــــــدُ بالــــــــــــــرمحِ ريعانُهــــــــــــا

وَتَهتَصــــــــــــرُ الكَــــــــبشَ مِنهــــــــا اهتصَــــــــارا [1]

أما تكرار الحرف فيمكن تتبعه في معلقة زهير بن أبي سلمى، فلقد تكرر حرف الميم بشكل واضح وكثير في القصيدة، ومن الجدير بالإشارة أن حرفا آخر من الحروف المقاربة لحرف الميم قد كثر وروده في المعلقة وهو حرف النون، وقد تكررت بشكل يثير الانتباه « من » الجارة و « من » الموصولة، يقول زهير بن أبي سلمي :

أَمــــــــن أم أَوْفَــــــــى دِمنَــــــــةٌ لَــــــــم تَكَلَّـــــــم

بِحَومانِــــــــــــــةِ الـــــــــــــدَّرَّاجِ فالمتَثَلَــــــــــــــم [2]

وَدَارٌ لَهَــــــــــــا بالرَّقْمتيــــــــــــــنِ كَأَنَّهَــــــــــــا

مرَاجيــــــــعُ وَشْــــــــم فــــــــي نَواشِــــــرِ معصَــــــم [3]

---

١ نفسه، ص ٥٤ . ريعانها : أولها وأفضلها، تهتصر : تعطف وتكسر، الكبش : سيد القوم .

٢ الدمنة : ما أسود من آثار الدار بالبعر والرماد، حومانة الدراج والمتثلم : موضعان .

٣ الرقمتان : حرتان إحداهما قريبة من البصرة والأخرى قريبة من المدينة، المراجيع : المجدد والمردد، نواشر المعصم : عروقه، المعصم : موضع السوار من اليد .

بِهَـــــــا العَـــــــيْنُ والأَرآم يَمشـــــــينَ خِلْفَـــــــةً

وَأَطلاؤُهَـــــا يَنهضْـــــنَ مـــــن كُــــلِّ مجثَـــــم [1]

وَقَفـــــتُ بِهَـــــا مـــــن بَعـــــدِ عِشـــــرينَ حِجَّـــــةً

فَلأيـــــاً عَرَفـــــتَ الـــــدَّارَ بَعـــــدَ تَـــــوهُم [2]

أَثَـــــافِيَّ سُـــــفْعَاً فـــــي معَـــــرَّسِ مرْجَـــــلِ

وَنُؤيـــــاً كَجِـــــذْم الحـــــوضِ لـــــم يَتَثَلَّـــــم [3]

فَلَمـــــا عَرَفـــــتُ الـــــدَّارَ قُلـــــتُ لِرَبعِهـــــا

أَلا انعِـــــم صَـــــبَاحَاً أَيُّهـــــا الرَّبـــــعُ واسْـــــلَم

---

١ العين : البقر الوحشي، الأرآم :جمع رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض، خلفة : يخلف بعضها بعضا، الأطلاء :ولد الظبية والبقرة الوحشية، المجثم : موضع البروك .

٢ الحجة : السنة، اللأي : الجهد .

٣ الأثافي : جمع اثفية، حجارة توضع عليها القدر، وإن كان من الحديد سمي منصبا وجمعها مناصب، السفع : السود، المرجل : القدر، النؤي : نهير يحفر حول البيت ليجري فيه الماء الذي ينصب من البيت عند المطر، الجذم : الأصل .

تَبَصَّـــــرْ خَلِيلـــــي هَـــلْ تَـــرَى مـــن ظَعائِـــنٍ

تَحَمَلـــــنَ بالعَليـــــاءِ مـــــن فَـــوقِ جُـــرثُم [1]

جَعَلـــــنَ القنـــــانَ عـــــن يَمـــــينٍ وَحزنَـــــهُ

وَكَـــــم بالقنـــــانِ مـــــن محِـــــلٍّ ومحْـــــرِمِ [2]

فلقد تكرر حرف الميم ٣٨ مرة في الأبيات السابقة، فلقد ورد حرف الميم ثمان مرات في البيت الأول، وست مرات في البيتَ الأخير من هذه لمقطوعة، أما في المعلقة كلها فلقد تكرر الميم ٣٠٠ مرة .

ومن الجدير بالإشارة أن نتوقف عند قول الشاعر الإسلامي نُمير بن كُهيل الأسدي :

ذَكَرتُـــكِ والحَجَـــيجُ لَهـــم ضَـــجَيْجُ

بِمكَـــــــةَ والقلـــــــوبُ لَهَـــــــا وَجَـــــــيبُ

فَقُلـــتُ ونحـــنُ فـــي بَلَـــدٍ حَـــرامٍ

بِـــــــهِ للّـــــــهِ أَخلَـــــــصَتْ القلـــــــوبُ

---

١ التبصر : النظر، التحمل : الترحل، العلياء : المرتفعة، جرثم : ماء بعينه.

٢ القنان : جبل لبني أسد، الحزن : ما غلظ من الأرض وكان مرتفعا .

أَتـــوبُ إِليـــكَ يـــا رَحمـــنُ ممـــا

عَمِلـــــــتُ فَقَـــــــدْ تَظَـــــــاهَرتِ الـــــــذُّنُوبُ

وأَمَّـــــا عـــــن هـــــوى سُـــــعْدَى وحُبِّـــــي

زِيارتَهَـــــــــا فَإِنِّـــــــــي لا أَتـــــــــوبُ

وَكَيـــــــفَ وعِنـــــــدَهَا قَلبـــــــي رَهـــــــينٌ

أَتـــــوبُ إليـــــكَ منهـــــا أَو أُنيـــــبُ [1]

فان تكرار « الجيم » في البيت الأول له قيمته الدلالية والجمالية، وتتجلى أبعاد هذه القيمة في تكرار هذه الوحدة الصوتية، ومما يثير الانتباه أنها وردت خمس مرات في الكلمات : « الحجيج » و« ضجيج » و «وجيب »، وفي الكلمتين الأولى والثانية كاد يتجاور جيمان، لم يفصل بينهما سوى حرف واحد، مما يقوى أثر إيقاعها، وجاءت الجيم الخامسة في آخر كلمة في البيت الشعري، وكأنها تمثل مرتكزاً صوتيا يتوقف عنده المشهد بإيقاعه .

إن الصورة في بعدها الحسي المرئي تشتمل على اجتماع آلاف الناس يؤدون مراسم الطواف في مكة المكرمة، وقد أكمل الشاعر الصورة المتخيلة بمؤثر حسي صوتي، لتشعر المتلقي بضجيج أصوات الناس المختلطة، والشاعر فيما يبدو لي لم يكن قاصداً إلى ذلك أصلاً، وليس في تصوره أنَّ « الجيم » إذا احتشدت بهذا الشكل ستؤدي إلى هذه القيمة الجمالية والدلالية، ولكنه كان دون شك واقعاً تحت تأثير المشهد والانفعال به، فكان التعبير عنه صادقاً، فتم اختيار المفردات تحت تأثيرات غير واعية، وهذا يقودنا إلى القول

---

[1] ابو علي القالي، ذيل الأمالي والنوادر، ١/ ٩٢ .

« إنَّ لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له » [١] .

ومثل هذا ما يمكن التوقف عنده في قول الشاعر يزيد بن الخذاق الشني :

نعمـــــــــانُ ! إنــــــــكَ خـــــــائنٌ خَـــــــدِعٌ

يُخفـــــــي ضـــــــميرُكَ غيـــــرَ مـــــا يُبـــــدي

يقول محمد النويهي إنّ « الخاءات الثلاث التي تتردد في قوله « خائن، خدع، يخفي » تنسجم مع شعور الاحتقار والاشمئزاز » [٢]، أما الحشد المقصود للوحدات الصوتية فإنه يقلل من أهمية الوحدة الصوتية أولاً، ويكشف عن قبح البيت الشعري ثانياً، وفي شعرنا العربي أمثلة عديدة على ذلك، وقد فطن علماء البلاغة إلى قبح ذلك، وقد تناولوه تحت باب تأليف اللفظة، وليس أدل على ذلك من نكارة الشعر وثقل النطق به من هذا البيت الشعري ، قال الشاعر :

وَقَبـــــــــر حَـــــــــرْبٍ بِمَكَـــــــــانٍ قَفْـــــــــرٍ

وَلَــــــيسَ قُـــــــرب قَبــــــرِ حَـــــــربٍ قَبـــــــرُ

**ثانيا : التقطيع الصوتي :**

وهو أنْ يعمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته في داخل البيت الشعري، معتمداً الجناس والازدواج، والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة، وفي هذا السياق، سياق الكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته نتوقف عند بيتين شعريين لامريء القيس في معلقته، إذ يسهم كل منهما في الكشف عن مدى التفاعل بين الصورة المتخيلة والجانب الإيقاعي، فعلى الرغم من أنَّ البيتين كليهما من قصيدة

---

١ محمد العبد، إبداع الدلالة، ص ١٤ .

٢ محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ٢ / ٥٥٨ .

واحدة، فانهما يتفاوتان من حيث إيقاعهما، ويتفاوتان في تأدية قيم دلالية وجمالية، فالبيت الأول يصف فيه سرعة فرسه، وهو :

مِكَــــرٍّ مِفَــــرٍّ مُقبــــلٍ مُدبــــرٍ معـــاً

كجلمـــودِ صـــخرٍ حطَّـــهُ الســـيلُ مـــن عَـــلِ[1]

يشرحه الزوزني بقوله « هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معاً، يعني أنَّ الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله، لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى حضيض» [2] .

ولا أريد التوقف عند العناية الجزئية بعناصر البيت الشعري، وتسليط الأضواء عليها مستقلة، دون الالتفات إلى المعنى الشعري الذي يقصد إليه الشاعر، وبخاصة أنَّ الشارح قد شغلته القضايا المتضادة، فعمد إلى الفصل بينها . والشاعر ببساطة لم يكن يقصد إلى كل هذا التفصيل الذي جشم الزوزني نفسه من أجل تجليته . إنَّ الشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية، وإيقاعية، أما الأولى : فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدي الأدوار كلها مرة واحدة، ومماثلة تلك الحركة الخاطفة بسرعة سقوط حجر من أعلى جبل، ترى هل إنَّ سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوي فيه الحجر بحيث تعجز العين عن متابعته، فضلا عما يثيره من غبار خلفه ؟ وعلى العموم فإنَّ الشاعر في الجانب الثاني، وهو الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم المتقطع الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمات

١ الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٤٤.

«مكرٍ مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وهو يوحي، أو يوقع في روع المتلقي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وسرعته، ولو توقفنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية « مكر، مفر » وتماثلاً في الإيقاع بين الثالثة والرابعة « مقبل، مدبر »، ترى هل يحق لنا القول : إنَّ هذه الإيقاعات المختلفة تحكي أصوات وقع حوافر هذا الفرس في ألوان عدوه المتفاوتة بين السرعة والإبطاء .

أما البيت الثاني الذي نحن في سياق تأمله، فهو البيت الثالث من هذا المقطع من معلقة امرئ القيس :

وليـــــلٍ كمـــــوجِ البحـــــرِ أرخـــــى ســـــدوله

علــــــيَّ بأنـــــواعِ الهمـــــومِ ليبتلــــــي[1]

فقلـــــتُ لــــــه لمَّـــــا تَمَطَّـــــى بصُـــــلبهِ

وأردفَ أعجـــــــازاً ونـــــــاءَ بكَـــــــلكَلِ[2]

ألا أيُهــــا الليـــــلُ الطويـــــلُ ألا انجلــــي

بصُـــــبحٍ ومـــــا الإصبـــــاحُ منـــــكَ بأمثـــــلِ[3]

فيـــــا لـــــكَ مـــــن ليـــــلٍ كـــــأنَّ نجـــــومَهُ

بـــــأمراسِ كتّـــــانِ إلـــــى صُـــــمِّ جَنـــــدلِ[1]

---

١ السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

٢ تمطى : تمدد، الإرداف : الاتباع، الأعجاز : المآخير، الكلكل : الصدر .

٣ الانجلاء : الانكشاف، الأمثل :الأفضل .

وتتجلى في هذا البيت مظاهر إيقاعية أخرى تختلف عن البيت الشعري السابق على الرغم من أنَّ البيتين الشعريين هما من القصيدة نفسها، ومن الوزن الشعري نفسه .

إن هذا البيت يتميز بكثرة مدوده التي تظهر في« ألا، الليل، الطويل، ألا، انجلي، ما، الإصباح »، وتعبر هذه المدود عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فلقد وصل درجة من التأزم النفسي، بعد أنْ أحاطت به عتمة الليل وقسوته، ووصل إلى الصراخ في مخاطبته الليل، ومن الطبيعي أن تكثر هذه المدود لتتناغم مع طبيعة التجربة الشعورية المفعمة بالألم .

لا ريب أنَّ مظاهر الإيقاع تختلف بين البيتين، فهناك قطع، وسرعة، وجري يتناغم مع طبيعة مشهد العدو والجري التي مر بها الشاعر، وهنا مدود، وصراخ، يتناغم هو الآخر مع طبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر . إنَّ هذا الاختلاف في الإيقاع له دلالته الفنية والجمالية، لأنه يساعدنا على الكشف عن التجربة الشعورية التى مر بها الشاعر، وقد فطن إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك في أثناء تحدثه عن قصيدة امرئ القيس:[2]

خليلَـــيَّ مُـــرَّا بــي علـــى أُمِّ جُنـــدب

نُقَـــــضِّ لُبَانــــــاتِ الفُــــؤادِ المُعَـــــذَّبِ [3]

---

[1] الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

[2] امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص ٤١ .

[3] اللبانات : جمع لبانة وهي الحاجة .

فإنكُمـــــا إنْ تَنظُرانـــــي سَاعَـــــةً

مـــــن الـــــدَّهرِ ينفعنـــــي لَـــــدى أُمِّ جُنـــــدبِ[1]

مقارناً ذلك بوصف فرسه في قوله من القصيدة :

فَلِلســـــاقِ أُلهُـــــوبٌ وللسِّـــــوط دِرَّةٌ

وللزَّجـــــر منـــــهُ وَقْـــــعُ أَهْـــــوجَ مِنعَـــــبِ[2]

فَـــــأَدركَ لـــــم يَجهَـــــدْ ولـــــم يَـــــثنِ شَـــــأَوهُ

يَمُـــــرُّ كَخُـــــذْرُوفِ الـــــوَليدِ المُثقَّـــــبِ [3]

يقول « وواضح أنَّ الأبيات الأولى تخلو من تلك التقسيمات والمقابلات التي تكثر في أبيات المقطوعة الثانية التي يصف فيها سرعة فرسه، وما يحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق به في إثر صيده سريعاً منحدراً كالجبل في عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقي أو قل تتابع المدات والسكنات في أبياته الأولى نابع من هذا الجو النفسي الخاص الذي يفرضه عليه هذا الهجران، والذي يحمله على التأمل الهادئ في حالته وظروفه، ويجعل حديثه إلى أصحابه، حديث شاك حزين ملح في شكواه، وكأنه يريد أنْ يبلغ من نفس رفيقه ما يحمله على إصلاح ما فسد بينه وبين صاحبته... أما وصف امرئ

---

١ تنظراني : أي تنتظراني .

٢ يقول إذا حركه بساقه ألهب الجري، أي أتى بجري شديد كالتهاب النار، وإذا ضربه بالسوط در بالجري وإذا زجره وقع منه موقعه من الأهوج الذي لا عقل له .

٣ فأدرك لم يجهد : أي أدرك الفرس الصيد دون مشقة وتعب .

القيس لحصانه فنابع من موقف شخصي مختلف، موقف المقبل على الحياة الذي يرى في هذا الحصان مجرد وسيلة تبلغه غايته، ومن ثم فالموسيقى عنيفة مندفعة عنف الشاعر واندفاعه .وقسوته على فرسه نابعة هي الأخرى من حاجته إليه في بلوغ غايته وهي مطاردة هذه الحيوانات الوحشية، وكأنه كان لا يريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة»[1].

ومن أمثلة التقطيع قول الخنساء :

المجـــــــــدُ حُلتُـــــــــهُ، والجـــــــــودُ عِلتُـــــــــهُ

والصـــــــــدقُ حَوزَتُـــــــــهُ إنْ قِرنُـــــــــهُ هابـــــــا[2]

خَطّـــــــــابُ مَحفلَـــــــــةٍ، فَـــــــــرّاجُ مَظلمـــــــــةٍ

إنْ هـــــابَ مُعضـــــــلةً سَـــــــنّى لهـــــا بابـــــا[3]

حَمـــــــــالُ الويـــــــــةٍ، قَطـــــــــاعُ أوديـــــــــةٍ

شهّـــــــــادُ أنـــــــــجيةٍ للـــــــــوِترِ طَلاّبـــــــا[4]

وقولها :

---

1 ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٢٨٨ .

2 الحلة : الثوب، القرن : النظير في الشجاعة .

3 المحفلة :المجلس، سنى : سهل وفتح .

4 الأنجية : المجالس، الوتر : الثأر .

أغـــــرُ، أزهــــرُ، مثــــلُ البــــدرُ صُـــــورتُهُ

صـــافٍ عتيـــقٌ فمـــا فـــي وجهـــه نَـــدَبُ [1]

وقولها :

وَإِنَّ صَـــــــخْراً لَوَالينـــــــا وَسَـــــــيدُنَا

وَإِنَّ صَـــــــخْراً إِذا نَشـــــــتُوا لَنَحَّـــــــارُ

وَإِنَّ صَـــــخْراً لَتَـــــأْتُمُّ الهُـــــداةُ بِــــهِ

كَأَنَـــــهُ عَلَـــــمٌ فـــــي رَأْسِـــــهِ نَـــــارُ

جَلْـــــدٌ جَمَيـــــلُ المُحيّـــــا كَامِـــــلٌ وَرِعٌ

وَلِلحـــــروبِ غَـــــداةَ الـــــرَّوْعِ مِسْـــــعَارُ [2]

حَمَّـــــالُ أَلويَـــــةٍ هَبَّـــــاطُ أَوديـــــةٍ

شَـــــهَّادُ أَنديـــــةٍ للجَـــــيشِ جَـــــرَّارُ

---

١ الأغر : الحسن، الأبيض من كل شيء، الأزهر : المشرق، عتيق : قديم أي في شرفه وكرم محتده الندب : أثر الجرح .

٢ مسعار الحرب : موقدها .

نَحَّـــــارُ راغيــــــةٍ مِلجِــــاءُ طَاغيــــــةٍ

فَكَّـــــاكُ عَانيــــــةٍ للعَظــــــمِ جَبَّـــــارُ [1]

وقول الأعشى :

غـــراءُ فرعـــاءُ مصـــقولٌ عوارضُـــها

تمشـــي الهُوينـــا كمـــا يمشـــي الـــوجي الوحـــلُ [2]

وقوله :

هِركُولـــــــــــةٌ فُنُـــــــــقٌ دُرمٌ مرافقـــــــــها

كـــــأنّ أخمصـــــــها بالشـــــوك منتعـــــــل [3]

وقوله :

دِمنَـــــــــةٌ قَفــــــرَةٌ تَعاوَرَهَـــــــا الصّيــــــــ

ــــــفُ بِـــــريحَينِ مـــــن صِـــــباً وشَـــــمَالِ [4]

---

١ نفسه، ص ٨ و ١٣ و٤٨ و٤٩ .

٢ الغراء :البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض :الأسنان، الوجي : الحافي .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣١ .١٣٢ . الهركولة :الضخمة الوركين، الفنق : المرفهة في عيشها، الدرم الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم .

٤ نفسه، ص ١٣٨ . قفرة : خالية .

## ( ٣ )

ولمزيد من التفصيل نود التوقف عند قصيدة المنخل اليشكري، ونشير أولاً إلى إيقاعها الخارجي المتمثل في بحر الكامل، أومجزوء الكامل على وجه الدقة، وهو يتكون من تفعيلتين في كل شطر على النحو التالي :

متفاعلن متفاعلاتن     متفاعلن متفاعلاتن

وهو بهذا يكون على موجتين إيقاعيتين تتناوبان، قصيرة فطويلة، ثم قصيرة فطويلة، وعندها يتوقف الإيقاع عند الروي، بوصفه مرتكز الإيقاع لتكرر الموجتين الإيقاعيتين المتناوبتين، يقول المنخل اليشكري[١] :

إنْ كُنْـــــــــتِ عَـــــــــاذِلَتي فَسِـــــــــيري

نَحْـــــــــوَ العِـــــــــرَاقِ ولا تَحُـــــــــورِي

ويمكن رصد التنويع الإيقاعي في هذه القصيدة وفقا لاعتبارات عديدة، وهي على النحو الاتي :

---

١ الأصمعي، الأصمعيات، ص ٥٨ . ٦١ .

**أولهــا :**

يمكن تتبع الإيقاع الموسيقي في القصيدة من خلال الأبيات الشعرية التي يمكن قراءتها، وقد استقل الصدر عن العجز، أي أنَّ قارئ القصيدة يتوقف عند نهاية الصدر، كما أنه يتوقف عند نهاية عجز البيت، والأبيات هي :

إنْ كُنْـــــــــتِ عَــــــــاذِلَتي فَسِــــــــيري

نَحْـــــــوَ العِـــــــرَاقِ ولا تَحُـــــــورِي [1]

وإذا الـــــــــرِّياحَ تَكَمَّشَـــــــــتْ

بِجَـــــــوَانِبِ البَيـــــــتِ الكَســـــــيرِ [2]

أَلَفَيتِنِـــــــي هَـــــــشَّ النَّـــــــدى

بَشَـــــــرِيجِ قِدحِـــــــي أَو شَجيـــــــرِي [3]

شَـــــــدُّوا دَوَابِـــــــرَ بيضِـــــــهِم

فـــــــي كُـــــــلِّ مُحْـــــــكَمَةِ القَتَـــــــيرِ [4]

---

١ تحوري : ترجعي .

٢ تكمشت : اسرعت وتناوحت، الكسير : الذي له كسور، وهي مامس الأرض من هداب الخيام .

٣ الشريج : ان تشق الخشبة نصفين فيكون أحد الشقين شريج الآخر .

٤ البيض : قلانس الحديد، دوابر : مآخير، القتير : مسامير الدروع .

وَاستَلأَمُـــــــــــــــــوا وَتَلَبَّبَـــــــــــــــوا

إنَّ التَـــــــــــــلَبُبَ لِلمُغِـــــــــــــــيرِ [1]

فَدَفَعْتُـــــــــــــــهَا فَتَدَافَعَـــــــــــــــتْ

مَـــــــشيَ القَـــــطَاةِ إلــــــى الغَــــــدَيْرِ

ولِثمتُهَـــــــــــــــــا فَتَنَفَّسَـــــــــــــــتْ

كَتَـــــــــنَفُّسِ الظَّبــــــــــي البَهِـــــــــيرِ [2]

وأُحِبُّهَـــــــــــــــــا وتَحِبُّنــــــــــــــــي

وَيُـــــــــحبَ ُ نَاقَتَـــــــــهَا بَعَيـــــــــري

فــــــــإذا انتَــــــــــشَيْتُ فإنِنـــــــــي

رَبُّ الخَوَرنَــــــــــــقِ والسَّديــــــــــــرِ

وإذا صَحَـــــــــــــــوتُ فإنِنــــــــــــي

رَبُّ الشُّويهـــــــــــــــةِ والبَعَيــــــــــــرِ

يــــــــا هِنْــــــــدُ مَــــــــنْ لِمُتَيَّـــــــمٍ

يَــــــا هِنـــــــدُ لِلعَــــــاني الأَسـيرِ

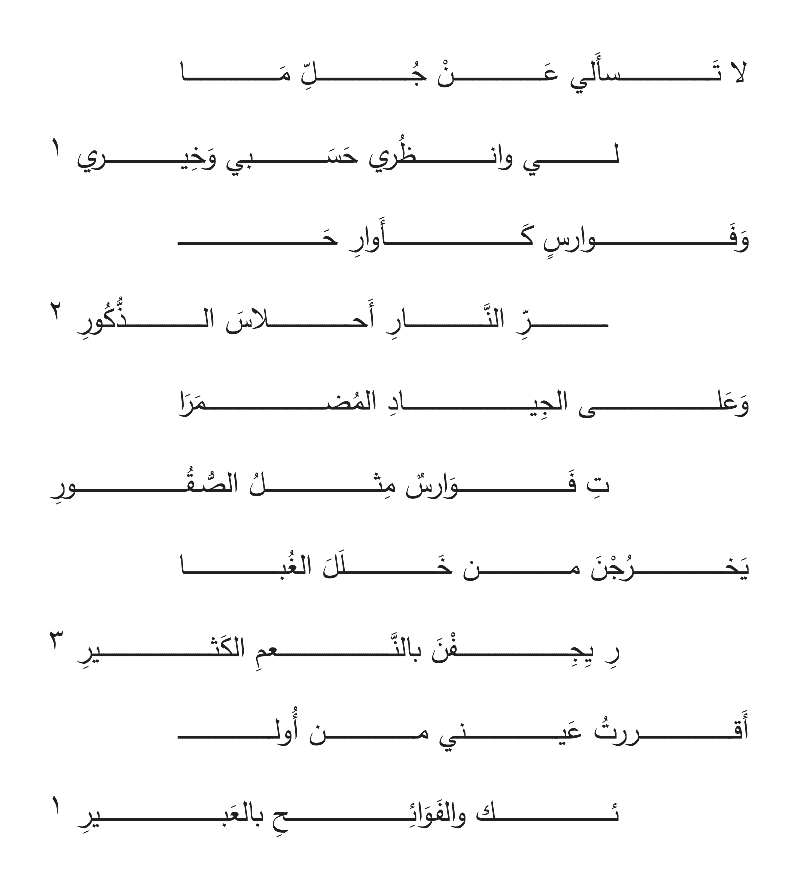
---

١ استلأم : لبس اللامة، وهي السلاح، او الدروع، تلببوا : لبسوا السلاح كله .

٢ البهير : ما يعتري الإنسان من التهيج عند العدو والركض .

**ثانيها :**

قراءة الأبيات الشعرية بوصفها سطراً شعرياً واحداً بسبب التدوير، أي أنَّ القارئ لا يتوقف عند نهاية الصدر، وإنما يوصل العجز بالصدر، والأبيات هي :



لا تَـــسألي عَـــنْ جُـــلِّ مَـــا

لـــي وانـــظُري حَسَـــبي وَخِيـــري [1]

وَفَـــوارسٍ كَـــأَوارِ حَـــ

ـــرِّ النَّـــارِ أَحـــلاسَ الـــذُّكُورِ [2]

وَعَلـــى الجِيـــادِ المُضـــمَرَا

تِ فَـــوَارسٌ مِثـــلُ الصُّقُـــورِ

يَخـــرُجْنَ مـــن خَـــلَلَ الغُبـــا

رِ يجِـــفْنَ بالنَّـــعمِ الكَثـــيرِ [3]

أَقـــررتُ عَيـــني مـــن أُولـــ

ـــئِـــك والفَوَائِـــحِ بالعَبـــيرِ [1]

---

[1] الخير : بكسر الخاء، الكرم .

[2] الأوار : الوهج، الأحلاس : جمع حلس هو كل شيء على ظهر الدابة تحت السرج

[3] يجفن : يسرعن، والوجيف ضرب من السير السريع، النعم : الإبل والشاء .

يَرْفُـــــــلنَّ فـــــــي المِســـــــكِ الذكـــــــــ

ـــــــي وصَائـــــــك كَـــــــدَمِ النَّـــــــحيرِ [2]

يَعْـــــــكُفنَ مِثـــــــلَ أَســـــــاوِدِ الـــــــــ

ـــــــتَّنُّومِ لـــــــم تُعْـــــــكَفْ لِـــــــزُورِ [3]

ولَقَـــــــدْ دَخَلـــــــتُ علـــــــى الفَتَـــــــا

ةِ الخِـــــــدرَ فـــــــي اليَـــــــوم المَطَيـــــــرِ

الكَـــــــاعِبِ الحَســـــــنَاءِ تَـــــــر

فُـــــــلُ فـــــــي الـــــــدِّمقسِ وفـــــــي الحَريـــــــرِ

فَـــــــدَنَتْ وقـــــــالتْ يـــــــا مُنَـــــــ

ـــــــخَّلُ مَـــــــا بِجســـــــمكَ مـــــــن حَـــــــرُورِ [4]

---

١ العبير : خليط من الطيب، الفوائح : الذي يفيح منها الطيب .

٢ يرفلن : يجررن ذيول ثيابهن متبخترات، الصائك : اللازق أراد به الطيب، النحير : المنحور .

٣ يعكفن : يمشطن شعرهن ويضفرنه، الأساود : جمع الأسود من الحيات، شبه به الضفائر، التنوم : شجر، الزور : الباطل .

٤ الحرور : الحر .

مَـــــا شَـــــفَّ جِسْـــــمي غَيْـــــرُ حُـــــ

ـــــــبِّكِ فاهــــــدَئي عنـــــــيِّ وسِـــــــيرِي [1]

يَــــــــــا رُبَّ يَـــــــــــومٍ للمُنـــــــــــ

ـــــــخَلِ قـــــد لَهَـــــا فيـــــهِ قَصـــــيرِ

ولَقَـــــــدْ شَـــــــرِبتُ مـــــــن المُـــــــدَا

مـــــــــةِ بالقَـــــــليلِ وبالكَثيــــــــرِ [2]

**_ثالثها :**

التقطيع والتوقف، أي أنَّ القارئ يتوقف بعد أول كلمة، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كله، كما هو الحال في البيت التالي :

وَفَـــــــــــوارسٍ كَـــــــــــأَوارِ حَـــــــــــ

ـــــــــرِّ النَّـــــــارِ أَحـــــــلاسَ الـــــــذُّكُورِ

أو أنَّ القارئ يتوقف بعد كلمتين، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كما هو الحال في البيتين التاليين :

---

[1] شفه : هزله وأضمره حتى رق .

[2] المدامة : الخمرة .

فـــــــــإذا انتَـــــــــشَيْتُ فإِنـــــــــــي

رَبُّ الخَورَنَـــــــــــــقِ والسَّديـــــــــــــــرِ

وإِذا صَحَـــــــــــــوتُ فإِنـــــــــــــــي

رَبُّ الشُّويهـــــــــــــــةِ والبَعَيـــــــــــــرِ

**رابعهـا :**

التقطيـع المتكـرر فـي الشـطر، ومـن أمثلتـه التوقف بعد أول كلمـة فـي الصـدر والتوقف عند الكلمة الثانية في الصدر أيضا، ثم تتواصل قراءة البيت الشعري ومن أمثلة ذلك :

وَاستَلأَمُـــــــــــــــوا وَتَلَبَّبَـــــــــــــــوا

إنَّ التَــــــــــــــــلَبُبَ لِلمُغِـــــــــــــــيرِ

وقوله :

فَدَفَعْتُـــــــــــــــهَا فَتَدَافَعَـــــــــــــــتْ

مَـــــــــشيَ القَـــــــطَاةِ إلـــــــى الغَـــــــدَيْرِ

ولِثمتُهَـــــــــــــــا فَتَنَفَّسَـــــــــــــــتْ

كَتَـــــــــــــــنَفُّسِ الظَّبـــــــــــــي البَهِـــــــــــيرِ

وقوله :

وأُحبُّهَــــــــــــــــــا وتَحِبُّنــــــــــــــــــــــي

وَيُـــــــــــحبُّ نَاقَتَــــــــــهَا بَعَيــــــــــري

**خامسها :**

التوازن الإيقاعي في الأبيات الشعرية، أي أنْ يكون هناك توازن في إيقاع وزن الكلمات المكونة للأبيات الشعرية، كما هو الحال في :

فَدَفَعْتُــــــــــــــــــهَا فَتَدَافَعَــــــــــــــــــتْ

مَــــــــشيَ القَــــــطَاةِ إلـــــــــى الغَـــــــدَيْرِ

ولِثمتُهَـــــــــــــــــا فَتَنَفَّسَــــــــــــــــتْ

كَتَـــــــــــنَفُّسِ الظَّبـــــــــــي البَهِـــــــــــيرِ

وكما هو الحال في :

فـــــــــإذا انتَــــــــــشَيْتُ فإننــــــــــــي

رَبُّ الخَوَرنَــــــــــــقِ والسَّديــــــــــــرِ

وإذا صَحَــــــــــــوتُ فإننــــــــــــــي

رَبُّ الشُّويهــــــــــــةِ والبَعَيــــــــــــرِ

**سادسها :**

توالي الكسرات في الأبيات الشعرية، سواء أكانت الكسرة قصيرة أم طويلة، أي الياء، وإذا أخذنا بعين الاعتبار حركة الروي وإشباعه، لألفينا أنَّ القصيدة يتفشى فيها توالي الكسرات بشكل واضح، نضرب لذلك مثلاً :

لا تَـــــسأَلي عَـــــنْ جُـــــلِّ مَـــــا

لـــــي وانـــــظُري حَسَـــــبي وَخِيـــــري

وإذا الـــــرِّياحَ تَكَمَّشَـــــتْ

بِجَـــــوَانِبِ البَيـــــتِ الكَســـــيرِ

أَلَفَيتِنـــــي هَـــــشَّ النَّـــــدى

بَشَـــــريجِ قِدحِـــــي أَو شَجيـــــرِي

وَفَـــــوارسٍ كَـــــأَوارِ حَـــــ

ـــــرِّ النَّـــــارِ أَحـــــلاسَ الـــــذُّكُورِ

شَـــــدُّوا دَوَابِـــــرَ بيضِـــــهِم

فـــــي كُـــــلِّ مُحْـــــكَمَةِ القَتَـــــيرِ

يَخـــــــرُجْنَ مـــــــن خَـــــــلَ الغُبــــــا

رِ يِجِـــــــفْنَ بالنَّـــــــعمِ الكَثـــــــيرِ

أَقـــــــررتُ عَيـــــــني مـــــــن أُولـــــــ

ئـــــــك والفَوَائِـــــــحِ بالعَبـــــــيرِ

يَرْفُـــــــلنَّ فـــــــي المِســـــــكِ الذكـــــــ

ـــــــي وصَائـــــــك كَـــــــدَمِ النَّـــــــحيرِ

يَعْـــــــكُفنَ مِثـــــــلَ أَســـــــاوِدِ الـــــــ

ـــــــتَّنُّومِ لـــــــم تُعْـــــــكَفْ لِـــــــزُورِ

ولَقَـــــــدْ دَخَلـــــــتُ علـــــــى الفَتَـــــــا

ةِ الخِـــــــدرَ فـــــــي اليَـــــــوم المَطَيـــــــرِ

الكَـــــــاعِبِ الحَســـــــنَاءِ تَـــــــر

فُـــــــلُ فـــــــي الـــــــدِّمقسِ وفـــــــي الحَريـــــــرِ

يَـــــــــــا رُبَّ يَـــــــــــومٍ للمُنـــــــــــــــــ

ـــــــــــخَلِ قـــــــد لَهَــــــا فيـــــــهِ قَصـــــــيرِ

فـــــــــــإذا انتَـــــــــــشَيْتُ فإننـــــــــــــي

رَبُّ الخَوَرنَـــــــــــــــــقِ والسَّديـــــــــــــــــرِ

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أنَّ للحركات دوراً إيقاعياً ودلالياً في الوقت نفسه، إذ إنَّ « للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودوراً رئيسياً في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار» [1] كما أنَّ الضمة هي الأخرى توحي بدلالات معينة، وقد أكثر الأعشى من استخدام الضمات في قوله :

رُعبُوبــــةٌ فُنُــــقٌ خُمصـــــانةٌ رَدَحٌ

قـــد أُشــــربتْ مثــــلَ مــــاءِ الـــــدرِ إشــــرابا[2]

وقوله :

هِركُولـــــــــــــةٌ فُنُـــــــــــقٌ دُرْمٌ مرافقُهـــــــــــــا

كــــــأنَّ أخمصَـــــــها بالشــــــوكِ مُنتعـــــــلُ[3]

ليحكي « ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم » [1].

---

١ محمد العبد، إبداع الدلالة، ص ٢٩ .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٤، الرعبوبة : المرأة المكتنزة اللحم، الفنق : الناعمة، الخمصانة : الممشوقة، الردح : الثقيلة الأرداف .

٣ نفسه، ص ١٣١، الهركولة: الضخمة الوركين، الفنق: المرفهة.

**سابعها :**

تكرار بعض الوحدات الصوتية، إذ يمثل الراء وحدة صوتية تكررت بشكل واضح في غير حرف الروي:

إنْ كُنْـــــــــتِ عَــــــــاذِلَتي فَسِــــــــيري

نَحْــــــــوَ العِــــــــرَاقِ ولا تَحُــــــــورِي

لا تَــــــسأَلي عَــــــنْ جُــــــلِّ مَــــــا

لــــــي وانــــــظُري حَسَــــــبي وَخِيــــــري

وإذا الـــــــــرِّياحَ تَكَمَّشَــــــــــتْ

بِجَـــــــوَانِبِ البَيــــــتِ الكَســــــيرِ

أَلفَيتِنِــــــــي هَــــــــشَّ النَّــــــــدى

بَشَــــــريجِ قِدحِــــــي أَو شَجيــــــرِي

وَفَـــــــوارسٍ كَـــــــأَوارِ حَـــــــ

ــــــرِّ النَّــــــارِ أَحــــــلاسَ الــــــذُّكُورِ

---

[1] محمد العبد، إبداع الدلالة، ص ٣١ .

شَـــــــــــــدُّوا دَوَابِـــــــــــــرَ بيضِـــــــــــــهِم

فـــــــــي كُـــــــــلِّ مُحْـــــــــكَمَةِ القَتَـــــــــيرِ

وَاستَلأَمُـــــــــــــــــــوا وَتَلَبَّبَـــــــــــــــــــوا

إنَّ التَـــــــــــــــلَبُبَ لِلمُغِـــــــــــــــيرِ

وَعَلـــــــــــى الجِيـــــــــادِ المُضـــــــــــمَرَا

تِ فَـــــــــــوَارسٌ مِثـــــــــــلُ الصُّقُـــــــــــورِ

يَخـــــــرُجْنَ مـــــــن خَـــــــلَلَ الغُبـــــــا

رِ يجِـــــــــفْنَ بالنَّـــــــــعمِ الكَثـــــــــيرِ

أَقـــــــرتُ عَيـــــــني مـــــــن أُولـــــــ

ئـــــــك والفَوَائِـــــــحِ بالعَبـــــــيرِ

يَرْفُـــــــلنَّ فـــــــي المِســـــــكِ الذكـــــــ

ـــــــي وصَائـــــــك كَـــــــدَمِ النَّـــــــحيرِ

يَعْـــــــــكُفنَ مِثـــــــــلَ أَســـــــاوِدِ الـــــــــ

ـــــــــتَّنُّومِ لــــــــــم تُعْـــــــــكَفْ لِـــــــــزُورِ

ولَقَـــــــــدْ دَخَلـــــــــتُ علـــــــــى الفَتَـــــــا

ةِ الخِـــــــــدرَ فـــــــي اليَـــــــوم المَطَيـــــــرِ

الكَـــــــــاعِبِ الحَســـــــــــنَاءِ تَـــــــــر

فُـــــلُ فـــــي الـــــدِّمقسِ وفـــــي الحَريـــــرِ

فَدَفَعْتُـــــــــــــــهَا فَتَدَافَعَـــــــــــــــتْ

مَـــــــشيَ القَـــــطَاةِ إلـــــــى الغَـــــدَيْرِ

ولِثمتُـهَـــــــــــــا فَتَنَفَّسَـــــــــــــتْ

كَتَـــــــــنَفُّسِ الظَّبــــــــــي البَهِـــــــــيرِ

فَـــــــــدَنَتْ وقـــــــــالتْ يـــــــــا مُنَـــــــــ

ـــــــخَّلُ مَـــــا بِجســـــمكَ مـــــن حَـــــرُورِ

مَـــــا شَـــــفَّ جِسْـــــمي غَيْـــــرُ حُـــــــ

ـــــــبِّكِ فاهـــــــدَئي عنـــــــيّ وسِـــــــيرِي

وأُحِبُّهَـــــــــــا وتَحِبُّنـــــــــــي

وَيُـــــــحبُّ نَاقَتَـــــــهَا بَعَيـــــــري

يَـــــــا رُبَّ يَـــــــومٍ للمُنـــــــــــ

ـــــــخَلِ قـــــد لَهَـــــا فيـــــهِ قَصـــــيرِ

فـــــــإذا انتَـــــــشَيْتُ فإننـــــــي

رَبُّ الخَوَرنَـــــــــــقِ والسَّديـــــــــــرِ

وإذا صَحَـــــــــــوتُ فإننـــــــــــي

رَبُّ الشُّويهـــــــــــةِ والبَعَيـــــــــــرِ

ولَقَـــــــدْ شَـــــــرِبتُ مـــــن المُـــــدَا

مـــــــةِ بالقَـــــــليلِ وبالكَثيـــــــرِ

يـــــــــــَا هِنْــــــــــدُ مَــــــــــــنْ لِمُتَيَّــــــــــــمٍ

يَـــــــــــا هِنــــــــــدُ لِلعَــــــــــاني الأَســــــــــيرِ

**( ٤ )**

أما الأعشى فقد وصف بأنه صناجة العرب قديماً، وقد تنبه الدارسون المعاصرون إلى خصائص إيقاعية تميز بها، ويشير إبراهيم عبد الرحمن في أثناء دراسته لموسيقى الشعر عند الأعشى إلى ما يتسم به من خصائص، إذ يتفق الأعشى مع شعراء الجاهلية في التكرار والتقطيع الصوتي، بوصفهما ظاهرتين بارزتين في الشعر الجاهلي، وهما شائعتان في شعر الأعشى، ويتميز الأعشى على شعراء الجاهلية في ظاهرتين :وهما «إيثاره للقوافي المطلقة . . . وفتنته بأصوات اللين التي ينثرها في أبيات قصيدته نثرا »[١]، واستشهد إبراهيم عبد الرحمن بأنماط متعددة من حروف المد وما تتركه من أثر في الامتداد والبطء الموسيقيين، وأخذ يوازن بين قصيدتين للأعشى، وكلاهما من بحر البسيط، مبينا الفوارق النفسية والإيقاعية المختلفة لاختلاف الموقفين ففي قصيدته :

وَدّعْ هُريـــــــــــــرةَ إنَّ الركــــــــــــبَ مُرتحــــــــــــلُ

وهــــــل تُطيـــــقُ وداعـــــــاً ايهــــــا الرجــــــلُ[٢]

---

١ ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٣٠٩ .

٢ الاعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣٠ .

يتجلى« موقف المقبل إلى الحياة، الذي يفتخر على صاحبته بكثرة من عرفهن من نساء أخريات، واصفاً مغامراته العاطفية معهن وكيف كان يخاتل الرجل عن زوجته » [1] أما قصيدته :

نَـــــامَ الخَلـــــيُّ وَبَـــــتُّ اللَّيـــــلَ مُرْتَفِقـــــا

أَرعَـــــى النُجُـــــومَ عَمِيـــــداً مُثْبتـــــاً أَرِقـــــا [2]

فيتجلى « موقف اليائس من الحياة وهو لا يكتفي لتأكيد إقباله على الحياة وحرصه على متعها بقص مغامراته، وإنما يصف ولعه بشرب الخمر ويلح في وصف مجلس من مجالسها التي كان يكثر من الذهاب إليها هو وأصحابه، وكأنه بذلك يتخذ من هذين الأمرين : شرب الخمر وإغواء النساء رمزاً يصور من خلاله إقباله على الحياة . وقد حرص الشاعر على الملاءمة بين هذا الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها، وبين موسيقى قصيدته، فعلى الرغم من أنَّ الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثراً، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفسي الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا جو اللهفة والمتعة» [3].

ومن أجل استكمال أفضل للعمل الذي قام به الدكتور إبراهيم عبد الرحمن حاولت إجراء إحصاء لديوان الأعشى على مستويات عديدة، وحصر النسب المئوية لذلك، فلقد نظم الأعشى قصائده على أغلب البحور الشعرية غير أنَّ البحور الشعرية التالية : الطويل

---

١ ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٣١٧ .

٢ الاعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١١٦ . المرتفق : الذي يتوسد مرفقه، العميد : العاشق الولهان .

٣ ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص٣١٧ .

« ٢٧ % » والمتقارب «٢٠ % » والكامل تاماً ومجزوءاً « ١٩ % » والبسيط « ١٣ % » قد أخذت النصيب الأوفر، وإن نسبة البحور المجزوءة قد بلغت « ١٠%» أما الروي فلقد نظم على أغلب الحروف، ولكن الحروف الخمسة التالية نالت نصيباً كبيراً وهي : « اللام١٩ % » والراء « ١٦ %» والميم «١٣ % » والدال «١٨ % » والباء « ١١%» .

وقد اعتمد الأعشى اعتماداً كبيراً على القوافي المطلقة، إذ بلغت نسبتها« ٨٦ % » من مجموع الأبيات الشعرية، والقافية المطلقة «هي ما كانت متحركة الروي ... وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت بلا خروج، أم كانت متحركة أي ذات خروج »[١] والقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتكز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية المطلقة .

وقد شاع الوصل في قصائد الأعشى، والوصل « نوعان :أ ـ حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي فيكون ألفاً أو واواً أو ياء . ب ـ هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي »[٢] . فلقد بلغت نسبة الوصل بأحرف اللين «٢٨ % » ومن أمثلته قوله :

بَانَــــــتْ سُــــــعادُ وأَمسَــــــى حَبْلُهــــــا رَابَــــا

وأَحــــدَثَ النَّــــأَيُ لــــي شَــــوقَاً وأَوْصَــــابا[٣]

وقوله :

---

١ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٦٥ .

٢ نفسه، ص ١٤٣ .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣، راب الحبل : أصبح مشكوكا بقدرته .

يَـــــــومَ قَفَّـــــــتْ حُمُـــــــولُهُم فَتَوَلَّـــــــوا

قَطَّعُـــــــوا مَعْهـــــــدَ الخَلـــــــيطِ فَشَـــــــاقُوا [1]

وبلغت نسبة الوصل بالهاء «٢٠ %» ومنه قوله :

أَصَـــــرَمْتَ حَبلَـــكَ مـــــن لَمَيـــــ

سَ اليـــــــــومَ أَمْ طَـــــــــالَ اجتِبَابُـــــــــهْ [2]

وقوله :

يَـــــا جَـــــارَتي مـــــا كُنـــــتِ جَـــــارَهْ

بَانـــــــــتْ لِتَحزُنَنَـــــــــا عَفَـــــــــارَهْ [3]

أما الابيات المردفة بالألف والواو والياء فقد بلغت « ٤٨ % »، والردف «حرف مد يكون قبل حرف الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا»[4] ومنه قوله :

مِـــــن دِيـــــارٍ بالهَضْـــــبِ هَضْـــــبِ القَلَيـــــبِ

فَـــــاضَ مَـــــاءُ الشـــــؤونِ فَـــــيضَ الغُـــــرُوبِ [5]

وقوله :

---

[1] نفسه، ص ١٢٢ . قفت، اجتمعت، المعهد : المودة .

[2] نفسه، ص ٢٤، الاجتباب : القطع .

[3] نفسه، ص ٨٣، وعفاره : اسم امرأة .

[4] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٥٥ .

[5] الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٩، هضب القليب : جبل في ديار بني عامر .

أَلا يَــــــا « قَتْــــــلُ » قَـــــدْ خَلُـــــقَ الجَديـــــدُ

وَحُبُّــــــــكِ مَــــــا يَمُــــــحُّ ومَــــــا يَبيــــــدُ [1]

أما القصائد التي اشتملت على التأسيس وهو حرف مد بينه وبين حرف الروي حرف صحيح فقد بلغت نسبتها « ٨% » ومنها قوله :

يَــــــا جَــــــارَتي بِينـــــــي فإِنـــــــكِ طَالِقَــــــهْ

كـــــذاك أُمُـــــورُ النَـــــاسِ غَـــــادٍ وطَارِقَــــــهْ [2]

وقوله :

أَلا قُـــــــــلْ لِتَيَّـــــــاكَ مَــــــــا بَالُهَـــــــا

أَلِلْبَـــــــــــينِ تُحْــــــــــدَجُ أَحمَالُهَــــــــــا [3]

وقد اجتمعت بعض الخصائص التي مثلت إيقاعاً متميزاً عند الأعشى، كأن يجتمع في القافية الوصل بالألف والردف بالألف، وكانت نسبته«٨% » ومنه قوله :

أَيَـــــا سَـــــــيِّدَيْ نَجْـــــرَانَ لا أُوصِـــــــينْكُما

بِنَجـــــرانَ فيمــــــا نَابَهَــــــا واعْتَرَاكُمَـــــــا [4]

وقوله :

---

[1] نفسه، ص ٦٣، قتل : ترخيم قتيلة التي يتغزل بها الشاعر، خلق : رث، يمح : يبلى، يبيد : يفنى .

[2] نفسه، ص ١١٧، بيني : ابتعدي، غاد : ذاهب، طارق : آت .

[3] نفسه، ص ١٤٧، تياك : تيا اسم امرأة والكاف ضمير المخاطب، تحدج: توضع عليها الهوادج.

[4] نفسه، ص ١٢٨ . اعتراكما : أصابكما .

عَرَفْـــتَ اليَـــوْمَ مـــن تَيَّـــا مُقَامَـــا

بِجَـــــوٍّ أَو عَرَفْـــــتَ لَهَـــــا خِيَامَـــــا [1]

وقوله :

أَلا مَـــنْ مُبْلِـــغٌ عَنِّـــي حُرَيثـــاً

مُغَلْغَلـــــــةً أَحـــــــانَ أَم ازدرَانَـــــــا [2]

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بحرف مد، الألف، وهو ناتج عن إشباع حركة الهاء، ويسمى خروجا، وتكون القافية مردفة بالألف، وكانت نسبة الأبيات « ١٣ % » ومنه قوله :

أَلَـــــمْ تَنـــــهَ نَفسَـــــكَ عَمَّـــــا بِهَـــــا ؟

بَلَـــــى عَادَهَـــــا بَعـــــضُ أطرَابِهَـــــا [3]

وقوله :

أَجَـــدَّ «بَتَيّـــا» هَجْرُهـــا وشَـــتَاتُها

وَحَـــــبَّ بِهَـــــا لـــــو تُسْـــــتَطاعُ طِياتُهـــــا [4]

وقوله :

---

[1] نفسه، ص ١٧٣، جو : موضع .

[2] نفسه، ص ١٩٦، المغلغلة : الرسالة، حان : هلك .

[3] نفسه، ص ٢٨، اطرابها : شوقها .

[4] نفسه، ص ٣٤، الطيات : جمع طية، وهي وجهة السير .

لِمَيثـــــــــــاءَ دَارٌ عَفَـــــــــا رَسْـــــــــمُها

فَمَــــــــا إنْ تَبَـــــــــيَّنُ أَسْـــــــــطَارُهَا [1]

أو يجتمع الوصل بالهاء والردف، مثل قوله :

يَــــا جَــــارَتي مـــــا كُنـــــتِ جَــــارَهْ

بَانـــــــــتْ لِتَحزُنَنَــــــــــا عَفَـــــــــارَهْ [2]

وقوله :

أَصَـــــرَمْتَ حَبلَــــكَ مـــــن لَمَيــــ

سَ اليـــــــــومَ أَمْ طَــــــــالَ اجتِبَابُــــــــــهْ [3]

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بالألف ومردفة بالواو والياء، ومنه قوله:

أَلاَ حَــــــيّ مَيّـــــاً إذْ أَجَـــــدَّ بُكورُهـــــا

وَعَـــــرِّضْ بِقَـــــولٍ : هَـــــلْ يُفَـــادَى أَســـــيرُهَا [4]

وقوله :

---

[1] نفسه، ص ٧٧، الأسطار : الخطوط والآثار الباقية .

[2] نفسه، ص ٨٣، وعفاره : اسم امرأة .

[3] نفسه، ص ٢٤، الاجتباب : القطع .

[4] نفسه، ص ٧٩، ميا : اسم امرأة، البكور : الرحيل في ساعة مبكرة .

لِمَيْثَـــاءَ دَارٌ قَـــدْ تَعَفَّـــتْ طُلولُهـــا

عَفَتْهـــــا نَضِيضَـــــاتُ الصَّـــــبا فَمَسـَـــــيلُها [1]

إن هذا العمل الإحصائي قد ركز العناية على القوافي، وتجلى من خلال الرصد أنَّ الأعشى قد أكثر من القوافي المطلقة التي تحدث بطبيعتها إيقاعاً موسيقياً خاصاً، كما أنَّ إكثار الشاعر من حروف المد في القصائد كلها وتركزها في القافية له ما يبرره لإثبات أنَّ الأعشى كان يعنى بموسيقاه عناية خاصة .

إن القوافي عند الأعشى تفيض بحرف أو أكثر من حروف المد مثل «أوصابا وجنابها، الغروب، أشيبا، القلوب، واجتبابه، وأطرابها، وذهبوا، وطياته، وبناتي ورياح، والصباح، ورقادها، والمسهدا، وموعدا، و وزاد، وتمجيدي، وقاصدا، وما يبيد، والعبيد، والنذورا، وتزارا، وأسطارها، وأسيرها، والنهار، وحذار، وخبير وعفاره، وعامر، وأظفاري، وتعيير، وحاجر، والخسار، ومجازا، واستفيضا، وخائصا والخلاط، ويعاطي، وفالفرعا، ومألوف، ووقفوا، وفأبلقا، وأرقا، وطارقه، وفشاقوا، وكذلكا، واتراكما، والجبال، وعول، وسؤالي، وبدالها، وأحمالها، وفزاحل، ووائل ومهلا، وخواذل، وفسيلها، وفوقها لها، وفتصرما، وخياما، والتأما، وواجم، ومتيم وعلى ما، وازدانا » .

وهذا يدل على شدة العناية بحروف المد وهي تؤثر تأثيراً بالغاً في الإيقاع الموسيقي .

وحين تجتمع هذه الخصال الموسيقية مع بحرين شعريين هما مجزوء الكامل والمتقارب، فإن الإيقاع يصل إلى ذروته عند الأعشى، يقول :

---

[1] نفسه، ص ١٥٨، ميثاء : اسم امرأة، تعفت : درست وزالت معالمها، النضيضات : جمع نضيضة وهي المطر القليل، الصبا . بفتح الصاد . ريح الشمال الخفيفة .

أَوَصَـــــــلْتَ صُـــــــرْمَ الحَبـــــــلِ مـــــــن

سَـــــــــلمَى لِطُـــــــــولِ جِنَابِهَـــــــــا [1]

وَرَجِعْــــــــتَ بَعـــــــدَ الشَّـــــــيبِ تَبـــــــ

ــــــــغِي وُدَّهَــــــــا بِطِلابِهــــــــا

أَقْصِــــــــرْ فإِنَّــــــــكَ طَالَــــــــمَا

أُوضِــــــــعتَ فــــــــي إِعجَابِهَــــــــا [2]

إِنَّ القُــــــــرَى يومـــــــــاً سَتَهـــــــــ

ــــــــلَكُ قَبـــــــلَ حَــــــقِّ عَــــــذابِهَا

وَتَصيـــــــــرُ بَعْـــــــــدَ عِمَــــــــارَةٍ

يَومَــــــــاً لأَمْــــــــرِ خَرابَهــــــــا[3]

وقوله :

---

١ صرم الحبل : ما انقطع منه، الجناب : التجنب .

٢ أوضعت : خُذلت .

٣ نفسه، ص ١٦ .

يَـــــا جَــــــارَتي مـــــــا كَنـــــــتِ جَـــــارَهْ

بَانَـــــــــــتْ لِتَحْزُنَنَـــــــــــا عَفَـــــــــــــارَهْ

تُرْضِيـــــــــــــكَ مـــــــــــن دَلٍّ ومـــــــــــن

حُسْـــــــــــنِ، مُخَالِطُـــــــــــهُ غَـــــــــــرَارَهْ [1]

بَيضَـــــــــــــاءُ ضَحـــــــــــوَتُها وِصَفْـــــــــــــ

ـــــــــــــراءُ العَشِـــــــــــيَّةِ كالعَـــــــــــرَارَهْ [2]

وَسَبَـــــــــــتْكَ حِيـــــــــــنَ تَبَسَّـــــــــــمَتْ

بَـــــــــــيْنَ الأَرِيكَـــــــــــةِ والسِّتـــــــــــارِهْ

بِقَوَامِهـــــــــــا الحَسَـــــــــــنِ الـــــــــــذي

جَمَـــــــــــعَ المَـــــــــــدَادَةَ والجَهَـــــــــــارَهْ [3]

وقوله :

---

[1] الغرارة : صغر السن .

[2] العرارة : نبت له زهر أصفر اللون، أي أنها تخضب وجهها بالزعفران الذي يشبه لون العرارة .

[3] نفسه، ص ٨٣ .

أَلَـــــمْ تَنْـــــهَ نَفْسَــــكَ عَمَّــــا بِهَـــــا

بَلَـــــى عَادَهَــــا بَعْـــــضُ أَطْرابِهـــــا

لِجَارَتِـــــــــا إذْ رَأْتْ لِمَّتِـــــــــي

تَقُــــولُ لَـــــكَ الوَيـــــلُ أَنَّـــــى بِهَـــــا [1]

فَــــإِنْ تَعْهَديـــــــني وِلِــــــي لِمَّـــــةٌ

فَــــإِن الحَــــوادثَ أَلْــــوَى بِـــــهَا [2]

---

١ اللمة : الشَعر .

٢ ألوى بها : ذهب بها .

# الخاتمة

يستبطن الشعر الجاهلي التجارب الانسانية العميقة ، ويكشف عنها من خلال التشكيل اللغوي الذي يتميز بمزاياه وخصائصه ، ولقد كان مفيدا ان نقدم لهذا الشعر وجوده التاريخي والاجتماعي، اذ لا يصح ان ندرس نصا شعريا ولسنا متأكدين من وجوده الحقيقي ، وانه قد ابدعه شعراء حقيقيون عاشوا في مرحلة تاريخية محددة ، كذا الامر يتصل بالسياقات الاجتماعية التي ابدع فيها هذا الشعر .اذ انه ليس صحيحا ان يكون نصا بلا سياق .

ان بحثنا لم تستهلكه الدراسة التاريخية ، اذ هذا ليس من شأننا الا بمقدار ما يساعدنا في الكشف عن النص الشعري واهمية وجوده ، لان هدفنا الحقيقي هو الكشف عن قضايا الشعر وظواهره ، وكان الدرس التحليلي هو الغاية والمعيار في آن واحد .

وانه من المستحيل الاحاطة بكل التجارب الانسانية في الشعر الجاهلي ، غير ان ما تم التأكيد عليه انه يكشف عن رؤى متعارضة واساليب متغايرة ، يكتنفها هذا النص العميق الذي نطلق عليه الشعر الجاهلي . فلقد كان يعبر عن حالات عابثة مرة وبطولات فردية مرة اخرى ، واجتماعية مرة ثالثة ، مع الاخذ بعين الاعتبار الكشف عن حالات التشظي التي عانى منها الشاعر العابث والشاعر الصعلوك وحالات الاندماج الاجتماع القبلي .وكشف هذا الكتاب عنتصورات للحياة والموت والخصب والنماء ، كما انه كشف عن جوانب بالغة الاهمية عن القيم الفنية والمعرفية في الصورة والايقاع وغيرهما .

# المصادر والمراجع

إبراهيم شحادة الخواجة :

- عروة بن الورد، حياته وشعره، المشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس ١٩٨٠ .

إبراهيم عبد الرحمن :

- الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٦ .
- الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠
- من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول «القاهرة » العدد الثاني، ١٩٨٤ .

إحسان سركيس :

- الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨ .

أدونيس « علي أحمد سعيد » :

- الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ .
- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨ .
- كلام البدايات، دار الآداب ن بيروت، ١٩٨٩ .

ارسطو :

- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣ .

الأصمعي « عبد الملك بن قريب» :

- الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف مصر، ١٩٧٩

الأعشى « ميمون بن قيس » :

- ديوان الأعشى الكبير، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٠٨٧ .

افلاطون :

- جمهورية افلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ .

الفت كمال الروبي :

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣ .

إليوت « ت . س » :

- مقالات في النقدالادبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة، د.ت

امرؤ القيس :

- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤

أميرة حلمي مطر :

- افلاطون، فايدروس عن الجمال، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩
- مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، د .ت.

أولمان « ستيفن » :

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د .ت .

إيليا الحاوي :

- الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، دارالثقافة، بيروت، ١٩٨١
- امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ .
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ .
- في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٩ .

بلاشير « رجيس » :

- تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦ .

البغدادي « عبد القادر» :

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، د . ت .

توفيق الطويل :

- أسس الفلسفة، دار النهضة العربية ،القاهرة، ١٩٦٧ .

جابر عصفور :

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ،القاهرة، ١٩٨٠ .

الجرجاني« عبد القاهر » :

- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣ .

الجرجاني « علي بن عبد العزيز» :

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٦ .

ابن جني « ابو الفتح » :

- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢ – ١٩٥٦ .

جواد علي :

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٨ .

حاتم الضامن :

- عشرة شعراء مقلون، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .

حسن البنا عز الدين :

- الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، النديم للنشر، القاهرة ،١٩٨٨ .

حسني عبد الجليل يوسف :

- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨ .

ابن خلدون « عبد الرحمن بن خلدون » :

- مقدمة ابن خلدون، مكتبة المدرسة ودارالكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٧ .

الخنساء « تماضر بنت عمرو» :

- ديوان الخنساء، دار صادر ،بيروت، د . ت .

دريد بن الصمة :

- ديوان دريد بن الصمة، جمع : محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨١ .

دي سوسير « فردينان » :

- محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، ١٩٨٤ .

ديتشس « ديفيد » :

- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧

الرازي « أحمد بن حمدان » :

- الزينة في الكلمات الإسلامية العربية ،تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر و ١٩٥٧ .

ابن رشيق القيرواني :

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١ .

الرماني « علي بن عيسى » :

- النكت في إعجاز القرأن ،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د . ت .

ريتشاردز « آ . آ »:

- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د . ت .
- مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣ .

*زكريا إبراهيم :

- مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧ .

زهير بن أبي سلمى :

- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت، د . ت .

الزوزني :

- شرح المعلقات السبع، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٠ .

السعيد الورقي :

- لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩ .

سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب :

- شرح ديوان عنترة بن شداد ،دار مكتبة الحياة، بيروت . ١٩٨١

ابن سينا « أبو علي » :

- فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٦٦ .

السيوطي « عبد الرحمن جلال الدين » :

- المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمدأحمد جاد المولى، ومحمدأبوالفضل إبراهيم وعلي محمد علي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٧ .

الشريف المرتضى « علي بن الحسن الموسوي » :

- أمالي المرتضى « غرر الفوائد ودرر القلائد » تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ ١٩٥٤م .

شكري عياد :

- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ .

شوقي ضيف:

- العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦ .

شولز « روبرت »:

- البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٤ .

الطاهر أحمد مكي :

- دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦ .

ابن طباطبا « محمد بن أحمد العلوي »:

- عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ،الاسكندرية، د .ت .

الطبري « محمد بن جرير» :

- جامع البيان من تأويل آي القرآن ،دار الفكر، بيروت ١٩٨٨

طرفة بن العبد :

- ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩ .

عاطف جودة نصر :

- الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

عباس محمود العقاد :

- حياة قلم، مكتبة غريب، القاهرة، د . ت .
- ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩ مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦ .
- الديوان، مطبعة الشعب، القاهرة، د . ت« بالاشتراك مع المازني » .

عبد العزيز عتيق :

- علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت ،١٩٨٥ .

عبد المحسن بدر :

- الروائي والأرض، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣ .

عبد المنعم خضر الزبيدي :

- مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، ١٩٨٠ .

عبد المنعم تليمة :

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ،١٩٧٨ .

ابن عبد ربه « أحمد بن محمد بن عبد ربه» :

- العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥ .

عبد الفتاح رياض :

- التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣ .

عبد الله الطيب المجذوب :

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الثاني، د . ت

عبد الرحمن بدوي :

- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦ .

عبد الفتاح محمد أحمد :

- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨ .

عزالدين اسماعيل :

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ .

علي البطل :

- الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣ .

علي عباس علوان :

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارةالإعلام، بغداد، ١٩٧٥ .

غرونباوم « غوستاف فون» :

- دراسات في الأدب العربي، ترجمة احسان عباس، وأنيس فريحة، ومحمد يوسف نجم، وكمال يازجي، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩ .

الفارابي « أبو نصر» :

- كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر ،العدد ١٢، ١٩٥٩ .

ابن فارس « أحمد بن فارس»:

- الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧ .

الفارسي « زيد بن علي» :

- شرح كتاب الحماسة، تحقيق محمد عثمان علي، دار الاوزاعي، بيروت ،د . ت .

فؤاد زكريا :

- التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،١٩٥٦ .

فيشر « آرنست» :

- ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د . ت .

القالي : أبو علي :

- ذيل الأمالي والنوادر، دار الكتاب العربي ،بيروت، د.ت .

قدامة بن جعفر :

- نقد الشعر، تحقيق، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت .

القرطاجني « حازم » :

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ .

كارل بروكلمان :

- تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .

كريم الوائلي :

- المواقف النقدية بين الذات والموضوع، مكتبة العربي، القاهرة، ١٩٨٦ .
- الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧ .

مالبرج « برتيل » :

- علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥ .

محمد جواد مغنية :

- التفسير الكاشف، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨ .

محمد زكي العشماوي :

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١ .

محمد العبد :

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر ١٩٨٨ .

محمد عثمان علي :

- في أدب ما قبل الإسلام، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٨٦ .

محمد مندور :

- الادب وفنونه، معهد الدراسات العربية ،مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ،١٩٦٣ .

محمود الربيعي :

- في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .

مصطفى الشورى :

- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، الدار الجامعية ،بيروت، ١٩٨٣ .

مصطفى ناصف :

- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١ .

معن زيادة :

- الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٨٦ .

المفضل الضبي :

- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف و مصر، ١٩٧٩ .

مكليش « أرشيبالد » :

- الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣ .

ابن منظور :

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، د . ت .

ناصر الدين الأسد :

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ .

ابن النحاس « أحمد بن محمد المتوفى ٣٣٨ هـ» :

- شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، وزارةالاعلام العراقية بغداد، ١٩٧٣ .

نصرت عبد الرحمن :

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان ـ الأردن، ١٩٨٢ .

ابن هشام :

- السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت

ياقوت الحموي :

- معجم الادباء، دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠ .

أبو هلال العسكري :

- كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦ .

هيجل :

- فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١ .

ويليك « رينيه » بالاشتراك مع « اوستن وارين » :

- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١


المراجع الاجنبية :

*ABRAMS , M . H :*

*Glossary Of Literary terms , sunders college publishing , ١٩٨٨ .*

*CHATMAN , BENJAAMIN ;*

*Literary Style , Oxford unv . press , London , ١٩٧١ .*

*CUDDON , J . A :*

*A dictionary Of literay Terms , Hazell Watson & Viney Limited ,١٩٧٩.*

*LEROY , GAYLORD ;*

*Marxism And Moderk Literatur , New York , ١٩٦٧ .*

*LEVIN , SAMUEL ;*

*The Semantics Of Metaphor , The Johns Hopkins University Press , ١٩٧٧.*

*LEWIS , C. DAY ,*

*The Poetic Image , Jonathan Cape , London , ١٩٦٥ .*

*WINTERS , YVOR ;*

*The Function Of Criticism , Kegan Paul , London ,* ١٩٥٧

# الفهرست

الفصل الرابع

البطولة

١٤١ـ ١٩٨



الفصل الخامس

التمرد

١٩٩ـ ٢٦٦

الفصل السادس

الموت

٢٢٧ـ ٢٦٢



الفصل السابع

الصورة

٢٦٣ـ ٣١٥

الفصل الثامن

الايقاع

٣١٧ـ ٣٦٨


Scriptum